



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ANA PRISCILA NUNES DA COSTA

**MUSEU CAMILLE CLAUDEL:**  
**Um novo espaço para um velho modo de existir**

**Porto Alegre**  
**2018**

ANA PRISCILA NUNES DA COSTA

**MUSEU CAMILLE CLAUDEL:  
Um novo espaço para um velho modo de existir**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre  
2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Nunes da Costa, Ana Priscila  
Museu Camille Claudel: um novo espaço para um velho  
modo de existir / Ana Priscila Nunes da Costa. --  
2018.  
281 f.  
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2018.

1. Artistas Mulheres. 2. Camille Claudel . 3.  
Escultura . 4. Estudos Feministas. 5. Museu Camille  
Claudel . I. Pinheiro Machado Kern, Daniela, orient.  
II. Título.

ANA PRISCILA NUNES DA COSTA

**MUSEU CAMILLE CLAUDEL:  
Um novo espaço para um velho modo de existir**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovado pela banca examinadora em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Teresinha Barachini (PPGAV/UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Stephanie Dahn Batista (DeArtes/UFPR)

*À Memória de Camille Claudel e  
a todas as mulheres que lutaram e lutam contra o esquecimento.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de escrever um agradecimento leve, em todos os sentidos. Com o humor que tenho tentado manter diante de tudo que me apavora, neste momento pelo qual passa nosso país. Tem muito valor estarmos produzindo pesquisa, partilhando conhecimentos em tempos em que a própria existência e finalidade da Universidade Pública são postas em xeque. Triste retrato de nosso descaso com a educação e com a pesquisa, evidenciado em muitas outras facetas.

Concluir uma pesquisa nunca é esgotá-la. É deixar ir para o mundo aquilo que já pode ser partilhado, guardando-se outra parte para si. Parte essa que ainda rende, ainda pulsa. Concluir é apresentar o fruto de muitos anos de pesquisa e depois deixá-la ir, ver e ser vista (por isso prefiro concluir a encerrar). Mas concluir é também continuar por outros caminhos.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente ao PPGAV, que recebeu meu projeto, e aos professores vinculados ao programa, ministrantes das disciplinas do Mestrado. Obrigada pelas trocas, pela escuta e pelas importantes contribuições que deram à pesquisa, quando ela ainda era outra.

Agradeço à CAPES pela bolsa de pesquisa, recebida no segundo ano, que possibilitou mais dedicação ao trabalho nesse período.

Como egressa do Bacharelado em História da Arte, agradeço às professoras e aos professores do curso que fizeram parte de minha trajetória até a titulação de mestra em artes visuais, que pleiteio hoje.

Da mesma forma, agradeço às políticas públicas de reserva de vagas, por meio das quais ingressei na graduação, em 2011, como ex-aluna de escola pública. Nesse sentido, agradeço aos governos de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff pelas políticas afirmativas implementadas e aperfeiçoadas, que representaram um importante avanço na democratização do acesso ao ensino superior gratuito e de qualidade. Houve uma mudança de classe e de raça no perfil dos alunos universitários, que pude ver de dentro de uma Universidade Pública referência no país.

À Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern por mais uma orientação. Por ter acolhido o tema e acreditado em mim como pesquisadora, desde a graduação, e por suas contribuições desde então. Por ter aberto sua turma de História da Cultura (2018/1) para

que eu realizasse o estágio docência. Foi uma das experiências mais especiais de minha trajetória.

Às integrantes da banca examinadora, Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, Profa. Dra. Teresinha Barachini, ambas do PPGAV/UFRGS, e Profa. Dra. Stephanie Dahn Batista, DeArtes – UFPR, pelo aceite ao convite de contribuir com minha pesquisa, com a experiência que possuem. Agradeço também à Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, por seus importantes apontamentos na banca de qualificação.

Aos colegas de turma do mestrado, dirigindo especial carinho às amigas que compartilharam de momentos de dúvida, angústia (e alegria também!): Fernanda Soares, Rosane Teixeira de Vargas, Samara Muller Pelk e Thaís Franco. Se entregar uma pesquisa para o mundo é custoso, abri-la em seu durante pode ser uma experiência prazerosa e enriquecedora.

Ao querido amigo Ricardo Ayres, também colega de PPGAV e parceiro de café da tarde, pelas trocas e pelas contribuições ao longo do mestrado. E pela cuidadosa entrega das dissertações impressas à banca avaliadora em Porto Alegre.

Aos amigos mais que especiais Cintia Marques Silva e Chester Santos, dois brasileiros queridos que vivem na Irlanda e fizeram o *sacrifício* de ir à França por mim, dando braços à pesquisa, indo a campo, vendo para mim, mas por seus próprios olhos. A contribuição de vocês foi definitiva para a qualidade desta pesquisa. Não tenho palavras a não ser um gigante muito obrigada a vocês e meu desejo de que gostem do resultado.

Ao Emanuel dos Santos Monteiro, meu companheiro de campo e de vida, por todas as audições de trechos, pelo exemplo diário de dedicação e trabalho sério, por me inspirar, por me apoiar e por sua ajuda em todos os momentos da pesquisa, especialmente na loucura da reta final, na impressão, na encadernação, etc., etc. Mas, principalmente, pelo nosso amor de todo dia, garantia da minha saúde e da minha alegria.

Ao Anderson dos Santos Monteiro, cunhado mais que especial, e ao amigo Johnatan Andrews, obrigada pela superforça de última hora com o projeto gráfico da capa.

Aos amigos e à família pela paciência durante esse período mais antissocial. E por garantirem que eu me mantenha sã em qualquer situação, pelo afeto, pelas conversas, pelas risadas e pela inspiração que trazem à minha vida.

*A indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso dela, indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: “Escreva se quiser, não faz a diferença para mim”. O mundo dizia, gargalhando: “Escrever? O que há de bom na sua escrita?”.*

*[...] é bastante evidente que mesmo no século XIX uma mulher não é encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada. Sua mente deve ter-se exaurido, e sua força vital ter diminuído pela necessidade de se opor a isso e desaprovar aquilo. Então aqui nos deparamos com um complexo masculino obscuro e muito interessante, que teve bastante influência nos movimentos femininos; aquele desejo inveterado nem tanto de que ela seja inferior, mas de que ele seja superior, que coloca onde quer que se olhe, não apenas diante das artes, mas também bloqueando o caminho para a política, mesmo quando o risco para ele parece ínfimo, e o requerente, humilde e devotado*

*(WOOLF, 2014, p. 78, 81).*

## RESUMO

Com a presente dissertação, debato a fundação do Museu Camille Claudel, inaugurado em 2017, em Nogent-sur-Seine, França, analisando para isso suas estratégias fundadoras em termos culturais e turísticos, assim como iniciativas semelhantes de dedicar um museu ou uma cidade inteira à devoção de um só artista. Para tanto, ofereço um histórico da condição das artistas mulheres à época de Camille Claudel e reconstituo a trajetória da artista do ponto de vista institucional, sua formação, a recepção crítica a seus trabalhos e sua relação com o mercado. Proponho-me a responder se o Museu Camille Claudel cumpre a expectativa que suscita, na qualidade de único museu francês dedicado a uma artista mulher e, em especial, por se tratar de uma artista que sofreu com os esforços por seu apagamento, mas cuja importância como criadora tem sido redimensionada.

**Palavras-chave:** Artistas Mulheres. Camille Claudel. Escultura. Estudos Feministas. Museu Camille Claudel.

## **ABSTRACT**

With this dissertation, I discuss the founding of the Camille Claudel Museum, inaugurated in 2017 in Nogent-sur-Seine, analyzing for this its founding strategies in cultural and tourist terms, as well as similar initiatives to dedicate a museum or a whole city the devotion to a single artist. To that end, I offer a history of the condition of women artists in the time of Camille Claudel and reconstitute the trajectory of the artist from an institutional point of view, its formation, the critical reception of its work and its relationship with the market. I propose to answer if the Camille Claudel Museum fulfills the expectation that it arouses, as the only French museum dedicated to a female artist, and especially because it is an artist who suffered with the efforts to erase it, but whose importance as creative has been resized.

**Keywords:** Women Artists. Camille Claudel. Sculpture. Feminist Studies. Camille Claudel Museum.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Elisabeth VIGÉE-LEBRUN (1755-1842) <i>Marie Antoinette and her children</i> , 1787 ..... 25	25
Figura 2	Adelaïde LABILLE-GUIARD (1755-1842) <i>Autorretrato com duas pupilas, Mlle. Marie-Gabrielle e Mlle Garreaux de Rosemond</i> , 1785..... 26	26
Figura 3	Henri GERVEX (1852-1929) <i>Uma reunião do júri</i> , 1885..... 28	28
Figura 4	Marie BASHKIRTSEFF (1858-1884) <i>No estúdio</i> , 1881..... 31	31
Figura 5	Classe exclusivamente feminina na Academia Colarossi, s/d..... 32	32
Figura 6	Camille Claudel adolescente, 1888 ..... 33	33
Figura 7	Turma de mulheres na Academia Colarossi..... 36	36
Figura 8	Turma mista na Academia Colarossi, s/d..... 36	36
Figura 9	Camille Claudel e Ghita Theusiet; Claudel recém-chegada a Paris, aos 17 anos, em 1881 ..... 38	38
Figura 10	Camille com a família Singer, na Inglaterra, 1886..... 38	38
Figura 11	Camille Claudel, 1886, aos 22 anos ..... 39	39
Figura 12	Rodin, por volta de 1879 ..... 39	39
Figura 13	Da esquerda para a direita: Jessie Lipscomb, Camille Claudel e Louise Claudel no ateliê da Notre-Dame-Des-Champs, 1886 ..... 40	40
Figura 14	Camille Claudel e Florence Jeans, s/d ..... 45	45
Figura 15	Carta de Rodin a Camille Claudel ou “contrato de noivado” com Camille Claudel..... 47	47
Figura 16	La Folie Le Prestre de Neubourg, 1898 ..... 49	49
Figura 17	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Femme accroupie</i> , 1884-1885 ..... 50	50
Figura 18	Auguste RODIN (1840-1917) <i>Femme accroupie</i> , 1881-1882..... 50	50
Figura 19	Auguste RODIN (1840-1917) <i>Galatée</i> , aprox. 1887..... 50	50
Figura 20	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Jeune Fille à la Gerbe</i> , 1887 ..... 50	50
Figura 21	Camille Claudel e Jessie Lipscomb no ateliê da Rue Notredame, 1887..... 51	51
Figura 22	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Sakountala</i> , 1886-1905..... 52	52
Figura 23	Auguste RODIN (1840-1917) <i>L'éterne idole</i> , 1889..... 53	53
Figura 24	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>La Valse</i> , 1893..... 56	56
Figura 25	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>La Valse</i> , 1889-1905..... 57	57
Figura 26	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Clotho</i> , 1893..... 59	59
Figura 27	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>L'Âge Mûr</i> , 1902..... 62	62
Figura 28	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Les Causeuses</i> , 1893-1905..... 63	63
Figura 29	Fragmento manuscrito de carta de Camille Claudel, 1893 ..... 64	64
Figura 30	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>La Vague</i> , 1900..... 65	65
Figura 31	Convite de exposição na Galeria Eug. Blot, 1905..... 67	67
Figura 32	Convite de exposição na Galeria Eug. Blot, 1907..... 67	67
Figura 33	Agnès de FRUMERIE; Edmond LACHENAL <i>Intervall at the ball</i> , 1900..... 70	70
Figura 34	Camille Claudel e Jessie Lipscomb no Asilo de Montdevergues, 1929 ..... 72	72
Figura 35	Camille Claudel no Asilo de Montdevergues, 1929 ..... 72	72
Figura 36	Guerrilla Girls, 1985-2015..... 76	76
Figura 37	Cartazete Guerrilla Girls..... 77	77

Figura 38	Levantamento HISTÓRIA DA _ARTE.....	84
Figura 39	Museu Rodin, Paris.....	89
Figura 40	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>L'Âge Mûr</i> (1893) .....	91
Figura 41	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>L'Âge Mûr</i> , 1893 (primeira versão).....	92
Figura 42	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Vertumme e Pomone</i> , 1886-1905.....	93
Figura 43	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Clotho</i> , 1893.....	94
Figura 44	Camille CLAUDEL (1868-1943) <i>La valse</i> , 1893.....	96
Figura 45	Camille CLAUDEL (1868-1943) <i>Persée et Gorgone</i> , 1898-1899 .....	97
Figura 46	Camille CLAUDEL (1868-1943) <i>Retrato de Auguste Rodin</i> , 1892.....	98
Figura 47	Exposição no Museu D'Orsay, 9 de fevereiro de 2018 .....	102
Figura 48	Reine-Marie Paris no leilão Rouillac, em 11 de junho de 2017 .....	104
Figura 49	Panfleto de divulgação do Museu Camille Claudel, 2014-2015 .....	112
Figura 50	Museu Frida Kahlo .....	118
Figura 51	Planta baixa do Museu Frida Kahlo.....	119
Figura 52	Fachada do Museu Georia O'Keffee .....	120
Figura 53	Mapa com localização das três instituições .....	121
Figura 54	Fachada da Casa das Histórias Paula Rego .....	123
Figura 55	Antigo Museu Dubois-Boucher, abril 2018.....	126
Figura 56	Convite para a inauguração das novas salas, em 1905.....	127
Figura 57	Cafe de Bellevue, Nogent-sur-Seine.....	130
Figura 58	Galeria de esculturas Museu Dubois-Boucher, s/d.....	131
Figura 59	Sala de exposição Museu Dubois-Boucher, s/d.....	131
Figura 60	Sala de exposição dedicada a Camille Claudel no Museu Dubois-Boucher, s/d.. .....	132
Figura 61	Sala de exposição dedicada a Camille Claudel no Museu Dubois-Boucher, s/d.. .....	132
Figura 62	Trajeto entre a Rua Gué de La Loge e a Rua Gustave Flaubert.....	134
Figura 63	Antigo Museu Dubois-Boucher, abril de 2018.....	135
Figura 64	Antigo Museu Dubois-Boucher, abril 2018.....	135
Figura 65	Vista lateral da antiga casa da família Claudel, 2008 .....	136
Figura 66	Vista frontal da antiga casa da família Claudel, 2008.....	136
Figura 67	Vista lateral da antiga casa da família Claudel, 2008 .....	137
Figura 68	Detalhe placa dedicada a Paul Claudel na fachada lateral da antiga casa da família Claudel, 2008 .....	137
Figura 69	Casa da família Claudel antes do início das obras, s/d.....	139
Figura 70	Casa da família Claudel (1866-1869) .....	144
Figura 71	Casa da família Claudel (1869-1876).....	144
Figura 72	Casa Camille e Paul Claudel .....	145
Figura 73	Thomas Morel, curador do espaço do museu .....	146
Figura 74	Maison Camille et Paul Claudel, detalhe <i>L'Implorant</i> .....	147
Figura 75	Caderno escolar de Paul Claudel .....	147
Figura 76	Mapa simplificado de Auvers-sur-Oise .....	149
Figura 77	Fachada do Aubergue Ravoux .....	150
Figura 78	Acesso ao quarto de Van Gogh no Aubergue Ravoux .....	150
Figura 79	Registros da cidade de Auvers-Sur-Oise .....	151

Figura 80	Registros da cidade de Auvers-Sur-Oise .....	151
Figura 81	Rota Van Gogh .....	152
Figura 82	Museu Picasso Málaga.....	153
Figura 83	Instituições dedicadas a Picasso e a seus acervos.....	155
Figura 84	Sinalização em vias públicas, Málaga, Espanha, s/d.....	158
Figura 85	Museu Camille Claudel, abril de 2018.....	159
Figura 86	Vista do início das obras, 2013 .....	160
Figura 87	Obras, 2014.....	160
Figura 88	Obras, 2015.....	160
Figura 89	Estudo para o Museu Camille Claudel.....	161
Figura 90	Museu Camille Claudel, vista traseira do anexo .....	161
Figura 91	Planta baixa do projeto .....	163
Figura 92	Planta do Museu Camille Claudel.....	163
Figura 93	Hall de entrada com obra <i>Sakountala</i> (1888) .....	165
Figura 94	Sala 1: Quatro escultores na origem do museu de Nogent-sur-Seine .....	167
Figura 95	Sala 2: Ser escultor no século XIX .....	168
Figura 96	Sala 2: Ser escultor no século XIX .....	169
Figura 97	Sala 3: A escultura no espaço público.....	169
Figura 98	Sala 3: A escultura no espaço público.....	170
Figura 99	Sala 4: Paul Dubois, líder dos neoflorentinos.....	171
Figura 100	Sala 5: As metamorfoses do ideal feminino .....	172
Figura 101	Sala 6: Alegorias, mitologia.....	173
Figura 102	Sala 7: Representações do trabalho .....	174
Figura 103	Sala 8: A escultura na esfera privada .....	175
Figura 104	Comerciante negociando esculturas em uma feira.....	176
Figura 105	Sala 8: A escultura na esfera privada .....	177
Figura 106	Sala 9: Temas Históricos Emmanuel FREMIET, <i>Entrada triunfante de Meroveu de em Châlons-sur-Marne</i> , 1867 .....	178
Figura 107	Charles Guillaume DIEHL (1811-1885), Jean-Eugène BRANDELY, Emmanuel FREMIET (1842-1910) Médalier: <i>Triunfo de Meroveu</i> , 1867 .....	178
Figura 108	Sala 10.1: Os corpos em movimento .....	179
Figura 109	Sala dedicada à dança na Exposição Universal em 1900 .....	180
Figura 110	Sala 10.1: Os corpos em movimento .....	181
Figura 111	Sala 10.2: O ateliê de Rodin.....	182
Figura 112	Cronologia da vida de Camille Claudel.....	184
Figura 113	Salas 11.1 e 11.2 .....	184
Figura 114	Sala 11.1 – Uma vocação precoce .....	185
Figura 115	Sala 11.2 – No ateliê de Rodin.....	186
Figura 116	Auguste RODIN (1840-1917) <i>Je Suis Belle</i> , 1882, 69,8 x 33,2 x 34,5 cm.....	187
Figura 117	Sala 11.2 – No ateliê de Rodin.....	188
Figura 118	Camille CLAUDEL (1864-1943) Sala 12: Camille Claudel Retratarista .....	189
Figura 119	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Ma Frère ou Jeune Romain</i> , 1882-1883.....	190
Figura 120	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Buste de Léon Lhermitte</i> , 1889 .....	190
Figura 121	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Buste de Auguste Rodin</i> , 1886-1888.....	191

Figura 122	Museu Camille Claudel – Sala 13.....	192
Figura 123	Museu Camille Claudel – Sala 13, detalhe.....	193
Figura 124	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>La Fortune</i> , 1902-1904.....	194
Figura 125	Museu Camille Claudel – Sala 14.....	195
Figura 126	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Clotbo</i> , 1893.....	196
Figura 127	Museu Camille Claudel – Sala 15.....	197
Figura 128	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Les Causeuses</i> , 1896.....	198
Figura 129	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Persée et Gorgone</i> .....	199
Figura 130	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>La Valse</i> .....	199
Figura 131	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Persée et Gorgone</i> .....	200
Figura 132	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Femme Accroupié</i> .....	200
Figura 133	Laurent-Honoré MARQUESTE (1875-1903) <i>Persée décapitando Medusa</i> .....	201
Figura 134	Benvenuto CELINI (1500 – 1571) <i>Persée tenant la tête de Méduse</i> , 1545-1554..	201
Figura 135	Camille CLAUDEL (1864-1943) <i>Persée et Gorgone</i> – detalhe.....	202
Figura 136	A curadora Cécile Bertran apresentando o museu à imprensa, 31 de janeiro de 2017.....	203
Figura 137	Evento para autoridades, 22 de janeiro de 2017 .....	203
Figura 138	Abertura para convidados, 25 de março de 2017.....	204
Figura 139	Divulgação ativa na cidade de Nogent-sur-Seine, 27 de março de 2017 .....	205
Figura 140	Divulgação ativa na cidade de Nogent-sur-Seine, 27 de março de 2017 .....	205
Figura 141	Abertura ao público, 27 de março de 2017.....	206
Figura 142	Abertura ao público, 27 de março de 2017.....	206
Figura 143	Abertura ao público, 27 de março de 2017.....	207
Figura 144	Reportagem sobre a inauguração do Museu Camille Claudel, 25 de março de 2017.....	208
Figura 145	Reportagem sobre a inauguração do Museu Camille Claudel, 1º de abril de 2017.....	208
Figura 146	Reportagem sobre a inauguração do Museu Camille Claudel, abril de 2017 ..	208
Figura 147	Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 24 de março de 2017.....	209
Figura 148	Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 26 de março de 2017.....	209
Figura 149	Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 26 de março de 2017.....	210
Figura 150	Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 27 de março de 2017.....	210
Figura 151	Divulgação de oficina para crianças, setembro de 2017 .....	211
Figura 152	Divulgação de ateliês de prática artística para a família, julho de 2017.....	212
Figura 153	Divulgação de atividade em torno da obra de Camille Claudel .....	213
Figura 154	Divulgação de atividade em torno da obra de Camille Claudel .....	213
Figura 155	Registro de um concerto musical, junho de 2018.....	214
Figura 156	Divulgação da performance-instalação de Emmanuelle et Véronique Pépin.	215
Figura 157	Registro fotográfico de composição teatral a partir das esculturas de Camille Claudel, maio de 2017 .....	215
Figura 158	Divulgação de conferência “Rodin et Camille Claudel” .....	216

Figura 159	Divulgação do Seminário <i>Le Mythe Camille Claudel</i> , novembro de 2017 .....	217
Figura 160	Divulgação da exposição <i>Camille et Paul Claudel: le rêve et la vie</i> .....	218
Figura 161	Fragmento de dossiê de imprensa Museu Camille Claudel, 2017.....	219

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>1 CAMILLE CLAUDEL, UMA ARTISTA MULHER .....</b>	<b>22</b>
1.1 ARTISTAS MULHERES: UMA CATEGORIA NECESSÁRIA .....	23
1.2 CAMILLE CLAUDEL: ESCULTURA COMO DESTINO .....	33
1.3 CASA DAS MUSAS: DISCUTINDO O LUGAR DAS MULHERES NOS MUSEUS DE ARTE.....	75
<b>2 CAMILLE CLAUDEL: ESPAÇOS DE EXISTÊNCIA .....</b>	<b>87</b>
2.1 A COLEÇÃO CAMILLE CLAUDEL NO MUSEU RODIN.....	88
2.2 CAMILLE CLAUDEL EM COLEÇÕES PELO MUNDO .....	99
2.3 A MEMÓRIA DE CAMILLE CLAUDEL POR REINE-MARIE PARIS: DA COLEÇÃO À PESQUISA .....	103
<b>3 MUSEU CAMILLE CLAUDEL: UM TETO TODO SEU...?.....</b>	<b>111</b>
3.1 MUSEUS MONOGRÁFICOS: CONCEITOS E CASOS DE INSTITUIÇÕES DEDICADAS A ARTISTAS MULHERES .....	113
3.1.1 Museu Frida Kahlo.....	118
3.1.2 Museu Georgia O’Keeffe.....	120
3.1.3 Casa das Histórias Paula Rego.....	123
3.1.4 Outras iniciativas recentes.....	124
3.2 GÊNESE E ESTRATÉGIAS FUNDADORAS DO MUSEU CAMILLE CLAUDEL.....	125
3.3 MAISON CLAUDEL: CASA-MUSEU, MAS NÃO MUSEU-CASA .....	137
3.4 CIDADES MONOGRÁFICAS: A REFORMULAÇÃO DE CIDADES EM TORNO DE SEUS CÉLEBRES ARTISTAS.....	148
3.5 DO PROJETO AO MUSEU: O MUSEU CAMILLE CLAUDEL POR SUA COLEÇÃO, EXPOGRAFIA E NARRATIVA MUSEAL.....	159
3.6 DA INAUGURAÇÃO À AGENDA: O MUSEU CAMILLE CLAUDEL POR SEU POSICIONAMENTO COM O PÚBLICO.....	203
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>220</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>227</b>
<b>APÊNDICE A – LISTA DE OBRAS DE CAMILLE CLAUDEL EXPOSTAS NA INSTITUIÇÃO .....</b>	<b>241</b>

## INTRODUÇÃO

O tema Camille Claudel (1864-1943) já me acompanha há longa data – desde 2013, quando fui apresentada à artista por ocasião do projeto História da Arte Cinema: heterotopias<sup>1</sup>, no qual fui convidada a comentar o filme *Camille Claudel*, de Bruno Nuytten, de 1988. Desde então, persigo esse assunto que, acredito, me persegue na mesma medida. No início da pesquisa, devo confessar, fui fisgada pela isca mais comum: a biográfica. Uma história dramática, fascinante, cheia de paixão, rebeldia e injustiça. Essa primeira etapa, cuja motivação foi predominantemente passional, foi muito positiva, apesar de todos os contratemplos que podem se impor a uma pesquisadora iniciante. O primeiro deles, a falta de bibliografia traduzida para o português – e mesmo para o inglês. Naquele momento, ainda não havia me dado conta das questões de gênero, tão decisivas na história da arte, não entendendo essa escassez de referências como um sintoma. Bastava comparar a quantidade de livros sobre Auguste Rodin (1840-1917), pelas mais diferentes abordagens, para ver que o fato de termos apenas dois livros sobre a história de Camille Claudel traduzidos para o português e pouco mais do que isso no inglês já representava um indício da diferença de gênero.

Realizei a apresentação nesse debate em dupla com uma colega, ficando responsável por falar de Camille Claudel e ela encarregada de comentar sobre Rodin, dada a sua maciça presença no filme. Naquele momento, também não nos passou pela cabeça criticar incisivamente aquela cinebiografia que vendia, na verdade, uma história de amor entre os dois artistas. Razão pela qual dedicamos a ele metade do tempo disponível de nossa apresentação que já era mínimo – 20 minutos. Dessa experiência em diante, meu envolvimento com o tema intensificou-se ainda mais, de modo que essa pesquisa inicialmente despreziosa tomou corpo como trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em História da Arte, nesta instituição, defendido ao final de 2015. A questão central de *Camille Claudel na historiografia da arte: uma revisão à luz dos estudos feministas* era a imagem predominante da artista na historiografia da arte e, a partir dessa longa pesquisa, muitas questões acerca da construção biográfica de Camille Claudel foram decisivas na formulação de problemas de pesquisa que nortearam esta dissertação desde sua versão mais embrionária (e megalomaniaca).

---

<sup>1</sup> História da Arte e Cinema Heterotopias, ciclo de filmes que permitem tratar de temas da História da Arte e das Artes Visuais, com debates ao final de cada sessão, na Sala Redenção, com entrada gratuita, sob coordenação do Prof. Dr. Luis Edegar de Oliveira Costa.

No projeto que apresentei para ingresso no PPGAV/UFRGS, propunha-me a investigar a relevância de Camille Claudel como artista, como escultora, em seu contexto histórico, tendo em vista a pouca atenção que sua produção recebe se a compararmos à imensa quantidade de estudos biográficos, nos quais a ênfase maior é dada a aspectos pessoais e psicológicos da artista. Essa intenção inicial foi passando por reformulações em função dos limites temporais aos quais estava sujeita e optei por pensar em Camille Claudel somente a partir de sua trajetória com as instituições – formação, crítica e mercado de arte, até chegar ao museu que lhe foi dedicado. Durante esse trajeto, percebi que o tema do Museu Camille Claudel requeria muito mais atenção do que pretendia lhe dedicar e se antes tinha dúvidas de que esse recorte específico renderia um trabalho deste porte, hoje posso dizer que até faltou espaço.

Busquei, ao longo de toda a dissertação, não fugir do enfrentamento ao tema e, sem desviar muito do objeto, trouxe questões adjacentes que considerei indispensáveis para a reflexão. O Museu Camille Claudel é bastante híbrido e, portanto, difícil de encaixar em um só conceito. Trata-se de museu monográfico, dedicado a uma só artista, e foi construído na casa em que ela vivera com a família durante três anos de sua adolescência. Mas não é só isso. É também resultado de uma grande proposta cultural e turística de Nogent-sur-Seine, que se esforcei em detalhar. Proposta essa que incluiu repensar-se como cidade e redimensionar sua relação com a arte, com a escultura, mas principalmente com a artista. Isso porque a preocupação com sua memória é algo bastante recente, coisa de 10 anos para cá, no mínimo.

A estrutura desta dissertação de mestrado foi organizada para tentar dar conta, em primeiro lugar, de traçar os caminhos percorridos até chegarmos a um museu dedicado a Camille Claudel. No primeiro capítulo, portanto, começo investigando a condição das artistas mulheres à sua época, as condições de formação, de crítica e de mercado e cito algumas das excepcionalidades da história da arte das mulheres, que correm em paralelo à história da arte convencional. Em seguida, volto-me para o exemplo de Camille Claudel no subcapítulo *Escultura como Destino*, no qual abordo os principais pontos de sua biografia, todo o esforço que empenhou para se profissionalizar como escultora e os embates de crítica e de mercado que enfrentou. No subcapítulo *Mulheres e museus*, problematizo a presença feminina nessas instituições das quais as mulheres sempre participaram, ora mais valorizadas, ora menos valorizadas. Questiono seu lugar nos cargos de liderança e também nas coleções de arte dos museus, predominantemente masculinos nos dois aspectos. Além disso, levo em conta algumas exposições coletivas dedicadas a artistas mulheres, em

museus e centros culturais do Brasil e do mundo, um recurso do qual frequentemente se lança mão para dar visibilidade à produção de mulheres nas artes visuais, especialmente àquelas que produziam até o início do século XX.

Na sequência, com o capítulo *Camille Claudel: lugares de existência*, debato a permanência de sua memória e a construção da imagem da artista que resiste aos anos a partir da coleção de obras de sua autoria presentes no Museu Rodin, originada de uma doação feita por Paul Claudel, em 1951, em troca de uma exposição dedicada à irmã, falecida alguns anos antes. Outra iniciativa no que diz respeito à conservação da memória da artista também se origina na própria família: Reine-Marie Paris, sobrinha-neta da artista e neta de Paul Claudel, rompe décadas de silêncio em torno dessa tia-avó que morre *louca* em um asilo. A história que era um tabu no seio familiar se torna tema de pesquisa de Paris em seu mestrado em artes, publicado em livro em 1984. Anos mais tarde, ele serviria de base teórica para o filme de Bruno Nuytten, estreado em 1988 e que levou o nome de Camille Claudel ao grande público pela primeira vez. Ainda no segundo capítulo, apresento um levantamento resumido de instituições que possuem obras de Camille Claudel em seus acervos, para dar uma ideia de quantidade e alcance de sua produção.

O terceiro e último capítulo é dedicado ao estudo de caso do Museu Camille Claudel. Dou início apresentando conceitos de museus monográficos, categoria na qual a instituição se enquadra, trazendo também para o debate exemplos de museus dedicados a artistas mulheres em outros países, já que na França o Museu Camille Claudel é o único até o momento. O texto que vem a seguir se dedica à gênese do museu e a suas estratégias fundadoras. É nele que apresento detalhes sobre o projeto turístico-cultural mobilizado pela cidade de Nogent-sur-Seine por meio de seu prefeito, em conjunto com Reine-Marie Paris e Philippe Cressent, que venderam suas coleções à instituição em 2008. Nessa mesma época, a prefeitura adquiriu a antiga casa da família Claudel já com vistas a devotar o espaço à artista. A aquisição da casa dos Claudel ganhou um espaço considerável em minha argumentação, visto que se trata de um indício da importância de vincular a artista e sua família à cidade, vínculo esse tão defendido e reafirmado ao longo de todo o projeto para justificar o investimento da cidade em cima da *marca* Camille Claudel. É importante ponderar que planejamentos dessa ordem em torno de um artista não são exatamente uma novidade. Alguns casos serviram de exemplo ou de inspiração para as autoridades *nogentenses*, como Vincent van Gogh (1853-1890) e Auvers-sur-Oise, cidade onde o artista morreu, e Claude Monet (1840-1926) e Giverny, onde se localizam sua antiga casa e os jardins imortalizados em suas telas. Além dos exemplos franceses, trago para o debate o

caso de Málaga, na Espanha, cidade natal de Picasso, que já foi objeto de alguns estudos por ter se reformulado em torno do artista, que se mudou de lá ainda criança.

Contextualizado o seu histórico e ponderadas as adjacências, dedico-me, por fim, a analisar o Museu Camille Claudel como instituição. Inaugurado em 26 de março de 2017, ele fechou esse mesmo ano com mais de 50 mil visitantes recebidos. Nos últimos textos, analiso a coleção de obras do museu, a expografia e as instalações. Proponho ao leitor uma visita sala a sala, como me foi possível fazer por meio de fotografias, vídeos e relatos<sup>2</sup> e do Guia das Coleções, publicação institucional. Também me interessava obter uma entrevista de Reine-Marie Paris e da curadora da instituição, Cécile Bertrand. Encaminhei as perguntas ao museu incontáveis vezes, mas, até a entrega desta dissertação, não obtive resposta. No último texto, apresento um rápido panorama dos eventos do museu, desde sua inauguração até a programação de exposições, oficinas, seminários e demais atividades. A ideia é dar a ver o posicionamento do Museu Camille Claudel, que lugar deseja ocupar enquanto instituição, que público a ele interessa. Incluo, ao final deste trabalho, o levantamento de obras da escultora presentes nesse acervo, de acordo com o Guia das Coleções e do Dossiê de Imprensa, ambos lançados à época da inauguração. A coleção Camille Claudel corresponde a cerca de 20% do acervo de 200 esculturas da instituição. Desse número, pouco mais de 40 são da artista que dá nome ao museu.

De uma pesquisa que analisaria toda a obra de Camille Claudel e sua trajetória institucional até seu museu próprio, para uma dissertação que se dedica, principalmente, ao museu. Essa virada revela o quanto a pesquisa é muito mais um durante do que um depois. Aprende-se muito com as descobertas ao longo, e o que trago nas mãos e divido com o leitor não é senão tudo o que me foi possível carregar e tecer. Tecer, porque a pesquisa tem se mostrado como um novelo inverso ao que costumamos conceber. Um novelo que quanto mais nos dá linha, mais corpo ganha o carretel, e só paramos porque uma hora precisamos parar, já não podemos mais tecer. Cortamos. E fica um novelo, que já é outro, para depois.

No percurso deste mestrado, um dos maiores desafios impostos foi, sem dúvida, o de pensar uma forma de escrever sobre arte, artistas, seus estatutos e instituições a partir de uma perspectiva feminista. Como uma artista que chegou ao patamar de visibilidade de Claudel ainda luta, tantas décadas mais tarde, por um lugar próprio na história da arte? Como transformar os modos de ver e pensar sua produção de forma independente de seu envolvimento – afetivo e artístico – com Rodin? Se estivesse em questão a obra de dois

---

<sup>2</sup> A visita de campo ao Museu Camille Claudel foi realizada, entre 13 e 15 de abril de 2018, pelos amigos Chester Santos e Cíntia Marques Silva, aos quais agradeço imensamente.

grandes artistas homens, essa mesma preocupação faria sentido? Por fim, a fundação de uma instituição dedicada a Camille Claudel representa, em si, o reconhecimento almejado e defendido?

A dissertação que aqui toma forma carrega em si cinco anos de dedicação a Camille Claudel e dois anos dedicados especificamente à fundação do museu que lhe presta homenagem. Meu desejo é ter dado conta de demonstrar mais os caminhos do que os resultados – os da artista, os da instituição e os meus, como pesquisadora.

# 1

## CAMILLE CLAUDEL, UMA ARTISTA MULHER

## 1.1 ARTISTAS MULHERES: UMA CATEGORIA NECESSÁRIA

Discorrer sobre a trajetória de uma artista mulher no século XIX, contexto de Camille Claudel, implica passar por certos meandros que, muito provavelmente, seriam dispensáveis se fosse um artista homem em questão. A escola ou academia – seja pública, seja privada – frequentada pelo artista constitui em si um dos tantos aspectos a serem considerados ao traçarmos um perfil profissional. Por outro lado, falar de relações familiares, por exemplo, parece-nos necessário com maior frequência no caso das mulheres. Isso fica claro quando verificamos que, ao longo da história da arte, são inúmeros os casos de *artistas filhas de artistas*. Não coincidentemente, trata-se de nomes que conseguiram alguma visibilidade na narrativa da arte ocidental, ainda que mínima, se compararmos ao espaço recebido pelos homens. Linda Nochlin (2017) cita alguns exemplos aos discutir as carreiras bem-sucedidas de mulheres, desde o século XIII até o século XIX, tais como Sabina Von Steinbach (século XIII), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Marietta Robusti (1560-1590), Madame Vigée-Lebrun (1755-1842), Angelica Kauffmann (1741-1807) e Rosa Bonheur (1822-1899). Além dessas, cita também Berthe Morisot (1841-1895), muito próxima de Édouard Manet (1832-1883), de quem se tornaria cunhada, e Mary Cassat (1843-1926), cujo incentivo na carreira teria vindo, principalmente, da amizade com Edgar Degas (1834-1915). Nesses dois últimos casos, apesar de não serem relações de parentesco, fica claro como essas “ligações pessoais estreitas com uma personalidade artística masculina forte ou mais dominante” (NOCHLIN, 2017, p. 30) tiveram influência na trajetória dessas poucas artistas mulheres que conseguiram algum destaque. Tal marcador quase unânime na trajetória das artistas pode (e creio que deve) ser interpretado a partir da relação causa-consequência: um artista homem sensibiliza-se diante do interesse de uma mulher pela arte e, portanto, ajuda a amenizar os efeitos que a desigualdade de gênero impõe. Se esse apoio conseguiu, concretamente, romper os preconceitos da porta para fora e de que modo isso se deu é uma questão que extrapola os limites desta pesquisa, mas, certamente, esbarrar em menos impeditivos no ambiente familiar e ter acesso ao ensino, naquele contexto, já tinha muita importância.

No âmbito oficial francês, as mulheres continuavam enfrentando fortes embates. De acordo com Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007), a Academia Real até admitia mulheres como membros desde 1770, mas em quantidade limitada e somente mediante uma indicação real. Assim, apenas “mulheres extraordinárias” poderiam ingressar na instituição (SIMIONI, 2007, p. 86). Nesse sentido, a situação política influenciava

diretamente os rumos dessas relações, como afirma Wendy Slatkin (1997) ao discutir o período entre 1700 e 1800. Era permitido apenas aos homens receber treinamento adequado para executar as pinturas históricas de grande escala que embelezariam o palácio de Versailles, que receberia ao rei e sua corte. A autora aponta que

Dada a inflexibilidade deste sistema de educação e patronato, não é surpreendente não encontrar mulheres artistas de grande importância na França durante o século XVII. Acesso negado ao treinamento essencial para um artista profissional, o mundo da arte altamente estruturado e controlado pelo estado de Louis XIV impediu, efetivamente, que qualquer mulher alcançasse a excelência. Porque não havia mercado real para outros tipos de pintura, naturezas-mortas e retratos em pequena escala, tipos de arte em que as mulheres muitas vezes se destacavam (SLATKIN, 1997, p. 92).<sup>3</sup>

É preciso ressaltar, porém, que algumas mulheres conseguiram driblar o cenário desfavorável, ingressando na Academia Real Francesa, como foi o caso da pintora francesa Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), ao lado de Adélaïde Labille-Guiard, em 1783<sup>4</sup>. Lebrun recebeu notoriedade como uma das maiores retratistas da sociedade aristocrata entre o final do século XVIII e início do século XIX, mas foi como retratista oficial da rainha Maria Antonieta que ela mais se destacou. Lebrun era filha de um pintor retratista que, além de encorajá-la, dava-lhe aulas desde muito cedo, de modo que suas habilidades foram precocemente desenvolvidas. Com apenas vinte anos, suas obras já tinham preços consideravelmente mais altos que as de seus contemporâneos (SLATKIN, 1997). De acordo com Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007), seu casamento com Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, crítico e restaurador, foi importante para que ela pudesse circular nos espaços, frequentar coleções particulares e, assim, ter “acesso privilegiado a obras emblemáticas” e, principalmente, estar diante de pinturas de nus (SIMIONI, 2007, p. 85).

Possivelmente, a pintura mais célebre de sua carreira, *Marie Antoinette and her children* (1787), foi encomendada como tentativa de reconstituir a imagem da jovem rainha, cuja moral sofria fortes ataques. A carreira de Vigée-Lebrun declinou junto com a Família Real. Viu-se forçada a deixar a França em 1789, temendo o rumo dos acontecimentos revolucionários que culminaram na prisão da Família Real. Foi autorizada a retornar a Paris em 1802, por meio de uma petição assinada por 255 artistas, de acordo com Wendy Slatkin (1997). No entanto, os dias de glória de “preços altos, prestigiosas encomendas e atenção da crítica” jamais voltariam.

---

<sup>3</sup> Todas as traduções citadas nesta dissertação são da autora. Os títulos das obras são mantidos em seu idioma de origem e/ou de acordo com a fonte utilizada.

<sup>4</sup> Em que pese aqui que, poucos anos depois, em 1790, a Academia Real Francesa se dissolveu.



Figura 1<sup>5</sup>  
Elisabeth VIGÉE-LEBRUN (1755-1842)  
*Marie Antoinette and her children*, 1787  
Óleo sobre tela, 275 × 216.5 cm  
Museu Nacional dos Castelos de Versailles e Trianon  
Fonte: WikiArt (online).

Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) ingressou na Academia Real Francesa ao lado de Vigée-Lebrun, mas teve uma trajetória bastante distinta. Seu desenvolvimento foi mais lento, até mesmo por ter nascido em uma família sem qualquer relação com as artes. De acordo com Wendy Slatkin (1997), a artista começou a exibir seus trabalhos apenas por volta de seus trinta anos e sua atuação não se limitou à preocupação com sua própria produção. Vigée-Lebrun também se dedicou diretamente à causa da formação das artistas, aceitando em seu estúdio, a partir de 1780, grupos de mulheres a quem daria treinamento. Uma de suas pinturas mais conhecidas, *Autorretrato com duas pupilas, Mlle. Marie Gabrielle Capet e Mlle. Garreaux de Rosemond*, apresentada no Salão de 1785, foi comentada pelos críticos da época pela inclusão dessas alunas. Slatkin (1997, p. 104) ressalta a importância representativa dessa obra, que seria “uma introdução pública das aspirantes a pintoras”.

---

<sup>5</sup> As imagens de obras nas quais não houver indicação de autoria são oficiais de instituições e não apresentavam informações a respeito de direitos autorais.



Figura 2  
Adelaïde LABILLE-GUIARD (1755-1842)  
*Autorretrato com duas pupilas, Mlle. Marie-Gabrielle e Mlle Garreaux de Rosemond, 1785*  
Óleo sobre tela, 210.8 x 151.1 cm  
Metropolitan Museu de Arte  
Fonte: Web Gallery of Art (online).

No século XIX, as mulheres recebiam uma instrução voltada para os saberes domésticos ou religiosos que limitava o acesso a certos campos de conhecimento para privilegiar outros. Tratava-se de um cenário resistente à mudança, salvo algumas raras exceções evidentemente privilegiadas. No campo das artes, o acesso às academias era uma prerrogativa masculina. Tais instituições abriram-se muito tardiamente ao ingresso das mulheres, no final do século XIX, quando a própria existência das academias de arte era colocada em xeque. Uma vez autorizadas a ingressar nas escolas públicas – na França, por exemplo, isso só ocorreu em 1897, na Escola de Belas Artes – as artistas deparavam-se com um regimento específico imposto somente a elas; a proibição ao modelo vivo era o principal alvo de polêmica. Em sua longa pesquisa *Academias de Arte Passado e Presente*, Nikolaus Pevsner (2005) comenta brevemente a respeito dessas proibições. Além de não poderem ingressar como alunas nas escolas oficiais de arte de toda a Europa, sua simples presença nesses lugares como modelos era vetada. Nas palavras do autor, tratava-se de uma

“situação inacreditável, porque muitos artistas desenhavam nus femininos desde os séculos XIV e XV” (PEVSNER, 2005, p. 274). O autor ressalta que algumas academias particulares na Itália contratavam mulheres como modelos, mas entre as academias públicas, a única a admitir mulheres no século XVIII era a Royal Academy, em Londres, segundo ele, possivelmente, por ser uma instituição “independente da chancela governamental” (PEVSNER, 2005, p. 275).

Na França, o impeditivo ao ingresso das mulheres como alunas nas escolas de arte oficiais só seria resolvido em 1897, o que não solucionava o problema por completo, já que por alguns anos elas podiam acessar a Academia, mas não lhes era permitido concorrer ao *Prix de Rome*, prêmio que garantia ao vencedor a possibilidade de frequentar a Academia Francesa em Roma. A concorrência só foi aberta às mulheres em 1903, e a primeira artista a receber o prêmio foi a escultora Lucienne Heuvelmans, em 1911 (CLARK, 2008).

Ao longo do século XIX, houve um vertiginoso crescimento no número de mulheres arriscando-se no campo das artes. No Salão de 1801, 28 mulheres participaram; em 1835 houve significativo aumento, com 178 mulheres, mais de 20% do total de participantes (SLATKIN, 1997). Esses números, no entanto, analisados em detalhe, demonstram que nenhuma dessas artistas frequentou a ilustre Academia de Belas Artes. Evidentemente, o desprestígio das mulheres no campo das artes se refletiria também nas encomendas: apenas 7% das mulheres receberam alguma encomenda oficial. Para Linda Nochlin (2017), é de surpreender que mulheres tenham perseverado e até mesmo conseguido certa visibilidade num campo em que foram privadas de estímulo, facilidades educacionais e premiações.

Se não eram bem-vindas como alunas, isso não seria diferente com a participação feminina em cargos ou comitês de decisão. As mulheres não tiveram representação como júri em Salões até 1898 e “nenhuma mulher participou de comitês organizadores das Exposições Universais ou qualquer órgão decisório importante que se ocupasse das belas artes durante todo o século XIX” (GARB, 1998, p. 235). Como a obra de Henri Gervex (1852-1929) bem ilustra, um júri poderia ser definido como um espaço onde homens avaliavam obras de homens, nas quais mulheres não eram mais que objetos desse olhar masculino.



Figura 3  
Henri GERVEX (1852-1929)  
*Uma reunião do júri*, 1885  
Óleo sobre tela,  
Paris, Musée D'Orsay  
Fonte: Web Gallery of Art (online).

Esse olhar que coloca a mulher na condição de paisagem tem no *flâneur* de Charles Baudelaire sua representação máxima, já no século XIX. Nas palavras do autor, a mulher

É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, fascinante, que mantém os destinos e as vontades pendentes de seus olhares. Não é, eu digo, um animal, cujos membros, corretamente combinados, proporcionam um exemplo perfeito de harmonia; não é nem um tipo de beleza pura, tal como pode ter sonhado o escultor nas suas mais severas meditações; não, isso ainda não seria suficiente para explicar tamanho fascínio. [...] A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não apenas em seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas enormes e rutilantes nuvens de pano em que se envolve que são como os atributos do pedestal de sua divindade. [...] Qual homem, na rua, no teatro, no bosque, não desfrutou, da maneira mais desinteressada, de uma toailete<sup>6</sup> habilmente composta e não guardou dela uma imagem inseparável daquela a quem ele pertencia, fazendo assim, dos dois, mulher e vestido, uma totalidade indivisível? (BAUDELAIRE, 2010, p. 67-69).

A dicotomia entre o *flâneur* de Charles Baudelaire, cujo templo é a cidade moderna, e a mulher enquanto objeto desse olhar foi amplamente discutida por Griselda

---

<sup>6</sup> De acordo com nota do tradutor, em seu idioma original, *toilette* abrange não só a aparência pessoal, mas os acessórios que a compõem, tais como roupas, cosméticos, adereços.

Pollock em *Modernidade e os espaços da feminilidade* (2011). A autora afirma que Baudelaire descreve uma mulher como aquele que não olha, mas é olhada, pois “não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão”. Em sua análise, é imprescindível discutir a modernidade enquanto espaço masculino,

Por isso, devemos questionar por que razão o território do modernismo é tão frequentemente uma forma de lidar com a sexualidade masculina e com os corpos das mulheres – por que a nudez, o bordel, o bar? Qual é a relação entre sexualidade, modernidade e modernismo? Se é normal as pinturas de corpos femininos serem um território através do qual os artistas postulam a sua modernidade e competem pela liderança da vanguarda, poderemos esperar redescobrir pinturas feitas por mulheres nas quais estas se confrontem com a sua sexualidade através da representação do nu masculino? Com certeza que não; a própria sugestão parece ridícula. Mas por quê? Porque existe uma assimetria histórica – uma diferença social, econômica e subjetiva entre ser mulher e ser homem, em Paris, nos finais do séc. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o quê e a forma como homens e mulheres pintavam (POLLOCK, 2011, p. 57-58).

A reivindicação por condições iguais de formação confrontava-se com a ideia de gênio, do artista como um ser místico, cuja obra seria resultado de uma ação quase divina, mediante atributos com os quais esse gênio já viria ao mundo. De acordo com essa análise, a dita inabilidade de mulheres para as artes estaria associada ao fato de serem, por natureza, pouco inventivas e sua ausência no campo se justificaria por isso. De acordo com Anne Higonnet (1991), o conceito de gênio como uma categoria masculina endossava a arte como um espaço destinado aos homens, reforçando, desse modo, a limitação do acesso das mulheres ao campo da arte. A autora defende que

[...] o gênio era visto como aquilo que explicava a criação artística e a sua qualidade. Acreditava-se que um grande artista nascera com gênio, que triunfava sobre quaisquer obstáculos circunstanciais e se manifestaria em obras-primas cuja beleza era transcendental. Todas as formas de arte estavam classificadas de acordo com o grau de gênio que poderiam albergar. [...] A imaginação era mais valorizada do que a imitação, o projeto mais do que a execução (HIGONNET, 1991, p. 302-304).

De acordo com esse entendimento, ignora-se por completo a importância da formação qualificada e da liberdade social de que os homens brancos e abastados sempre dispuseram. Para além da luta por representação feminina na história da arte, o próprio critério de “grandeza” na produção artística passa a ser questionado. Tamar Garb ressalta que

As feministas revelaram que esta noção tem tanto excluído as mulheres quanto mistificado os processos de produção de arte, ligada como está aos conceitos de inspiração, gênio, talento inexplicável, virilidade, seminalidade, potência, precocidade e assim por diante. Tais conceitos ocultam o verdadeiro trabalho investido na produção de arte e deturpam os contextos dessa produção (a

escola, o ateliê, a oficina), apresentando a criação e a criatividade como uma forma inexplicável de energia masculina dirigida que separa os verdadeiros artistas dos homens comuns e de todas as mulheres. [...] Uma história da arte centrada na história dos “grandes artistas”, e na qual essa categoria não seja questionada, serve tanto para refletir e reforçar as relações de gênero tradicionais quanto para manter um mito de criatividade artística envolto em uma terminologia metafísica (GARIBOLDI, 1998, p. 232).

Impedidas de ingressar nas escolas oficiais, as mulheres que desejavam ter acesso ao ensino em artes acabaram por criar uma demanda para as academias e para os ateliês privados. Rapidamente, algumas escolas passaram a permitir o ingresso de mulheres, fosse em turmas especiais, fosse em turmas mistas. Não foi necessário forçar a porta desses estabelecimentos, já que eliminar o “monopólio da formação que até então estava nas mãos da Academia” (SIMIONI, 2007, p. 91) tornar-se-ia um negócio deveras lucrativo para essas instituições.

Logo no início do século XIX, em 1805, foi fundada a Escola Gratuita de Desenho para Mulheres, com apoio do Estado, a partir de uma proposta do deputado Talleyrand Périgord. A pintora Rosa Bonheur (1822-1899) assumiu a direção da escola em 1849, depois da morte de seu pai, Oscar-Raymond Bonheur, que também foi diretor. A partir dessa iniciativa, houve um expressivo crescimento de escolas semelhantes na França, que aumentou consideravelmente a partir dos anos de 1860, ultrapassando 20 escolas de desenho para mulheres somente em Paris, como aponta Anne Higonnet (1991).

É nessa esteira que emergiu a Academia Julian, fundada por Rodolphe Julian, em 1868, tendo como foco inicial a preparação dos estudantes para a seleção da Escola de Belas Artes. Reconhecendo o crescimento da demanda das alunas mulheres, a academia criou uma turma especial para elas em 1873<sup>7</sup>. Antes disso, eram permitidas aulas mistas, entre homens e mulheres, o que podia ser desconfortável para algumas delas, visto que os espaços sociais ainda eram muito divididos por sexo. Quatro anos mais tarde, a observação do nu foi permitida às mulheres na Julian. Esse diferencial ajudou a academia a ganhar popularidade fora da França, atraindo também estrangeiras, incluindo muitas artistas brasileiras. De acordo com Odile Ayrat-Clause (2002, p. 24), não era difícil entender o sucesso da Academia Julian:

Ele (Julian) identificou um lado negligenciado da instrução de arte, e ele forneceu o que era necessário para mudar isso. Juntamente com o acesso a modelos nus, a escola oferecia os serviços de artistas de destaque que visitavam os estúdios duas vezes por semana e avaliavam os trabalhos das estudantes. Estes mestres desempenharam um papel crucial na manutenção da confiança de

---

<sup>7</sup> Data de acordo com Odile Ayrat Clause (2002). De acordo com Ana Paula Simioni, foi a partir de 1880 que a Academia Julian passou a oferecer aulas exclusivas para mulheres.

suas estudantes do sexo feminino, que foram frequentemente desanimadas pelo preconceito que encontraram no mundo da arte.



Figura 4  
Marie BASHKIRTSEFF (1858-1884)  
*No estúdio*, 1881  
Óleo sobre tela, 60-5/8 x 73-1/4 in  
Museu de Arte do Estado de Dnipropetrovsk  
Fonte: Fine Art Images (online).

Antecedendo em muitos anos a fundação da Academia Julian, a Academia Colarossi, fundada em 1815, foi outra instituição de destaque no circuito das artistas mulheres. Ayral-Clause (2002) afirma que Colarossi, oportunamente, tomou de empréstimo alguns métodos já utilizados pela Julian, como a visita de mestres às aulas, mas dando mais ênfase à modelagem e à escultura do que sua concorrente. Outra questão observada pela autora refere-se às taxas impostas às mulheres, normalmente mais altas em relação às cobradas dos homens. Não é difícil entender o cálculo: os homens podiam ter aulas gratuitas na Escola de Belas Artes, então as mensalidades ofertadas a eles nas academias privadas precisavam ser minimamente competitivas para valerem a pena; as mulheres, por outro lado, só tinham como opção de ensino de qualidade as academias particulares, logo,

era-lhes cobrado o dobro da mensalidade. O dobro para receber metade do que era ensinado aos homens<sup>8</sup>.



Figura 5  
Classe exclusivamente feminina na Academia Colarossi, s/d  
Fonte: Paris e Pinet (2003, p. 23).

Atenta às fragilidades da Academia Julian, a Academia Colarossi cobrava das mulheres o mesmo valor que dos homens: 40 francos mensais, contra os 60 cobrados na Julian. A forma como as turmas eram montadas era mais um diferencial dessa escola. “Muitas eram mistas, com mulheres trabalhando ombro a ombro com homens” (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 27). A Academia Colarossi teve sua primeira professora mulher em 1910, a pintora neozelandesa Frances Hodgkins (1869-1947).

Não foi sem resistência que as mulheres enfrentaram tantas desigualdades. Em 1881, foi fundada a União de Mulheres Pintoras e Escultoras, a primeira organização de artistas mulheres na França, criada pela escultora Mme. Leon Bertaux. Contava, já de início, com 41 associadas, chegando a 450 membros em 1889. A pauta principal da União era a admissão de mulheres na Escola de Belas Artes e, para isso, promoveu salões anuais somente com obras de mulheres, a fim de levar ao conhecimento do público a significativa

---

<sup>8</sup> “M. Julian cobrava uma taxa dobrada das mulheres e lhes dava em troca apenas metade do ensino recebido pelos homens trabalhando em seus estúdios” (BELLOC, 1891, *apud* AYRAL-CLAUDE, 2002).

quantidade de artistas mulheres em plena produção e completamente apartadas do circuito oficial. Demorou, no entanto, para que pudessem ver o resultado dessa articulação.

## 1.2 CAMILLE CLAUDEL: ESCULTURA COMO DESTINO



Figura 6  
Camille Claudel adolescente, 1888  
Fonte: La Chapelle e Paris (2005, p. 202).

Pensar nesses embates à luz do exemplo de Camille Claudel tem sido um interessante desafio de pesquisa, já que a escultora vivenciou todos os dissabores enfrentados pelas mulheres, desde a formação, passando pelas questões de mercado da arte e também no que se refere ao espaço nas narrativas formuladas pela história da arte. Ela conseguiu, em alguma medida, cumprir todas as instâncias de profissionalização possíveis para as artistas de seu tempo: teve aulas particulares de escultura, matriculou-se em uma escola privada que aceitava mulheres, trabalhou como assistente no ateliê particular de um mestre. Esse último estágio seria decisivo em sua carreira, positiva e negativamente, e tornou-se, a um só tempo, um trunfo e um estigma em sua trajetória.

Camille Claudel nasceu no dia 8 de dezembro de 1864, na comuna francesa Fère-em-Tardenois (Aisne), e era a mais velha dos três filhos do casal de Louis-Prosper Claudel e Louise-Athanaïse Ceveaux. Sua mãe era uma mulher simples, em termos de instrução e erudição, mas vinha de uma família mais abastada do que a de seu futuro esposo, pai de Camille Claudel, um hipotecário que se mudou algumas vezes com a família ao longo da infância dos filhos. Paul Claudel, o mais novo deles, era quatro anos mais jovem que Camille e com quem ela mantinha uma relação muito próxima até a vida adulta. Diferentemente da irmã do meio, Louise, mais bem acolhida pela matriarca, por apresentar um temperamento mais dócil e obediente em comparação à irmã mais velha.

No período em que viveram em Nogent-Sur-Seine, entre 1876-1879, a educação das crianças ficava a cargo de um tutor particular, mas quanto à escultura, é consenso nas biografias da artista que Alfred Boucher (1850-1934), a quem ela conheceu nessa cidade, foi seu primeiro mestre. Até esse encontro, no entanto, sabe-se que Camille Claudel já esculpia e envolvia toda a família em sua precoce ocupação, como Mathias Morhardt revela na monografia que lhe dedicou em 1898<sup>9</sup>, publicada originalmente no *Mercure de France*:

Entre aulas de gramática, aritmética ou história, este estúdio [a casa da família] é o centro da atividade geral. Com a ajuda de sua irmã mais nova e seu irmão mais novo, [...] Mademoiselle Claudel reina soberana. Sob sua direção, e enquanto ela febrilmente torce suas massas, uma pessoa bate o barro para modelar, um segundo mistura o gesso, um terceiro coloca como modelo... [...] Neste momento, ela ainda não havia realizado uma aula de desenho simples ou de modelagem. Seu único conceito de corpo nu é o fornecido por sua própria pele e algumas gravuras de livros antigos. Não importa, com um espírito empreendedor maravilhoso, ela cria formas nuas que parecem mais críveis para ela [...] Tudo o que ela lê inspira motivos esculturais (MORHARDT, 1898, p. 6).

Convencido do grande potencial da escultora ainda adolescente, Alfred Boucher aconselha a família Claudel a se mudar para Paris, onde as possibilidades seriam indiscutivelmente melhores, tanto do ponto de vista de formação quanto de mercado. Se para qualquer artista era preciso estar no lugar certo, circular entre as pessoas certas, pensemos no quanto isso pesava ainda mais em se tratando de uma jovem mulher. Assim, em 1881, ainda que contrariada, a mãe se muda para Paris com os três filhos, deixando para

---

<sup>9</sup> Camille Claudel menciona em uma carta de 1897, remetida a Rodin, uma desavença com Mathias Mohrard em torno da encomenda de 10 esculturas suas que seriam vendidas pelo Jornal *Mercure de France*, em troca de um artigo publicado. Solicita o auxílio de Rodin para recuar à encomenda de Mohrardt e acrescenta: “Você faz bem em impedir Mohrardt de publicar o artigo que ele havia preparado sobre mim, que acabaria por atrair raivas e vinganças, o que dispenso. Engana-se, talvez, em acreditar na boa vontade dos Mohrardt quanto à minha pessoa. Estão mais fingindo. Mas creio que, na verdade, todo o seu clã não vê com bons olhos as encomendas que eles me fazem, dando-me valor” (CLAUDEL, 2018, e-book).

trás o marido, que por motivos de trabalho não poderia residir na capital. Louis-Prosper, entretanto, sempre apoiou a filha, desde suas primeiras manifestações de interesse pela escultura, e esse apoio seria decisivo ao longo de todo o percurso da artista.

Camille Claudel chega a Paris com 17 anos e, tão logo instalada, matricula-se na Academia Colarossi, na qual a diferença entre os valores cobrados de homens e de mulheres era menor, mas, sobretudo, pelo ensino ser bastante focado em escultura, como já foi dito. A artista não chega a usufruir da orientação de mestres vinculados à Colarossi, como era de praxe, devido à sua proximidade de Alfred Boucher, que continuava a orientá-la na nova cidade. É ele quem a apresenta a Paul Dubois (1829-1905), outro escultor, natural de Nogent-sur-Seine, como Boucher, e então diretor da Escola Nacional de Belas Artes de Paris. Paul Dubois teria manifestado surpresa com a semelhança entre a produção de Camille Claudel e a de Rodin, desde seu primeiro contato com a artista; no entanto, eles sequer se conheciam. Mathias Morhardt comenta o episódio na monografia já referenciada.

[...] Interessado nos testes que a garotinha fervorosa faz tão bravamente, ele lhe dá o primeiro conselho que recebeu. Mais tarde, em Paris, ele fala sobre isso para o Sr. Paul Dubois, então Diretor da Escola Nacional de Belas Artes e Sr. Paul Dubois aceita ver a jovem artista. Ela traz para ele alguns de seus pequenos grupos e, entre outros, o veemente David e Golias, que foi parcialmente preservado. Evidentemente, isso não é trivial: o diretor da Escola Nacional de Belas Artes pode facilmente vê-lo. Mas assim que procura a razão para essa originalidade, ele está enganado imediatamente: – Você teve aulas com o Sr. Rodin! ele disse para ela! Não! Mademoiselle Camille Claudel não teve aulas com Rodin! Nunca ainda. Rodin, doze ou quinze anos atrás, era famoso fora do pequeno grupo de admiradores entusiastas? Ela não ouvira o nome do grande escultor (MORHARDT, 1898, p. 7-8).



Figura 7  
Turma de mulheres na Academia Colarossi  
Fonte: Malweiber (2016, online).

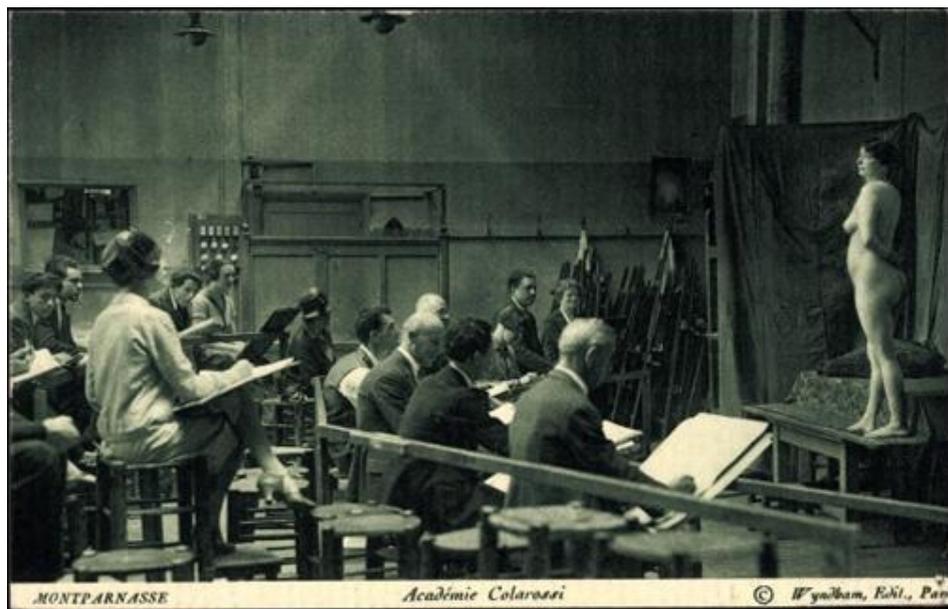


Figura 8  
Turma mista na Academia Colarossi, s/d  
Fonte: Learning to see (2015, online).

De acordo com Odile Ayrat-Clause (2002), no mesmo ano em que chegou a Paris, além de matricular-se na Colarossi, Camille Claudel alugou um estúdio com outras jovens artistas, entre elas, duas escultoras inglesas, Amy Singer e Emely Fawcett, no número 117 da Rua Notre-Dame-des-Champs. O estúdio ficava muito próximo da Academia Colarossi e a poucos números da casa onde a família Claudel se fixaria por último, no número 111.

Alfred Boucher as visita uma ou duas vezes na semana para orientar suas produções. Por meio da percepção de Morhardt, é possível ter em conta que os desafios se impuseram desde a fase mais embrionária de sua carreira, ainda no ateliê que dividia com as amigas. Provavelmente por ser muito consciente do que ambicionava, Camille Claudel assumia a liderança do espaço, como o autor ressalta na passagem a seguir:

Mas ela é, naturalmente, a alma do grupo. Ela escolhe os modelos. Indica a pose. Ela distribui o trabalho. Ela atribui cada um ao seu lugar. E estas, claro, são também as primeiras tristezas. As complicações imprevistas surgem a cada momento. Os modelos, em especial, observando que eles têm apenas poucas meninas à sua frente, são mais indisciplinados do que o normal e, com certeza, mais impudentes. A cada momento eles ameaçam sair, deixar as meninas com o trabalho iniciado, inútil agora, se não aumentarmos os salários. Inflexível, um pouco despótico e, além disso, incapaz de admitir a menor desonestidade, a jovem artista nunca cede (MORHARDT, 1898, p. 9).

E prossegue:

Ela fez seus direitos e deveres, como os deveres e direitos dos outros, uma ideia simples e clara, da qual ela não abre mão. [...] Por outro lado, ela é sempre e quase inevitavelmente roubada, roubada do seu dinheiro, que não é nada, mas também roubada do seu tempo e do seu trabalho, o que é tudo. Desta forma, ela faz um primeiro, um rápido e doloroso aprendizado – que nunca terminará. É a guerra que começa, a guerra eterna que é declarada aos artistas [...]. Ontem foram os modelos. Amanhã serão os assistentes<sup>10</sup>. De qualquer maneira, ela se vira, não é hostilidade em todos os lugares? (MORHARDT, 1898, p. 9).

---

<sup>10</sup> No francês, *praticiens*, entendido como os assistentes dos estúdios.



Figura 9  
Camille Claudel e Ghita Theusiet; Claudel recém-chegada a Paris, aos 17 anos, em 1881  
Fotografia de Victor Pannelier  
Coleção Reine-Marie Paris  
Fonte: Paris e Pinet (2003, p. 12).



Figura 10  
Camille com a família Singer, na Inglaterra, 1886  
Fonte: Ayral-Clause (2002, p. 65).

Além dos benefícios intrínsecos ao fato de estar na grande capital da arte, a articulação das mulheres francesas também vinha ganhando força.

Foi em decorrência de uma premiação por sua participação no Salão dos Artistas Franceses de 1880 que Alfred Boucher partiu para Florença, no ano seguinte<sup>11</sup>, deixando a Rodin a incumbência de visitar e orientar suas pupilas no ateliê que elas dividiam. Tudo indica que em 1882 ocorreu o encontro entre o escultor e Camille Claudel, vinte e quatro anos mais jovem.



Figura 11  
Camille Claudel, 1886, aos 22 anos  
Fotografia de Étienne Carjat  
Fonte: Ayral-Clause (2002, p. 73).



Figura 12  
Rodin, por volta de 1879  
Fotografia de Étienne Carjat  
Fonte: Musée Rodin (online).

Essa diferença de idade pesa fortemente quando pensamos que, em 1864, ano de nascimento da escultora, Rodin conhecia Rose Beuret, sua companheira. Beuret foi sua modelo, depois trabalhou como assistente em seus ateliês, cuidando até mesmo das condições e da temperatura dos materiais quando ele se ausentava por longos períodos. Ela esteve com Rodin nos momentos mais precários, chegando a fazer costuras para ajudar no sustento da família. Ayral-Clause (2002) destaca a importância de Beuret também pelos cuidados que prestou ao pai de Rodin, que ficou senil, cuidando-o até sua morte. Apesar de

---

<sup>11</sup> As datas de premiação e partida de Alfred Boucher variam de acordo com a fonte consultada. Ao que indicam Reine-Marie Paris (1988) e Odile Ayral-Clause (2002), Alfred Boucher recebe o Grande Prêmio do Salão dos Artistas Franceses em 1881, por sua participação em 1880 com a obra *O amor de família*. Ayral-Clause afirma que Boucher parte para a Itália no ano seguinte, em 1882, o que ela atesta em nota de rodapé, citando a obra de Ruth Butler, *Rodin, the shape of genius* (1993), na qual consta uma correspondência de Boucher a Rodin, com data de setembro de 1882.

sua importância – reconhecida até mesmo pelo próprio Rodin, que a submetia às suas traições, mas não a abandonava de todo –, o escultor não se casou oficialmente com ela. A autora afirma que ele fazia questão de que Rose Beuret “não encontrasse nenhum de seus amigos artistas ou intelectuais”, porque sua companheira seria intelectualmente limitada, não sabendo nem muito bem escrever. Ayral-Clause (2002, p. 37) defende que o comportamento de Rodin com Rose se explica por seu entendimento de que era arriscado para um artista estreitar laços com mulheres e que ele preferia dedicar toda a sua energia para a arte. Não fosse o bastante, ainda de acordo com a autora, pesa contra Rodin o fato de que teve um filho com Rose Beuret, Auguste, mas que do pai só recebeu o primeiro nome, jamais o sobrenome, já que Rodin jamais reconheceu sua paternidade. À negação paterna, soma-se ainda o agravante de que o menino, ainda criança, teria caído de uma janela, ficando com algumas sequelas (AYRAL-CLAUDE, 2002).

Em 1882, portanto, Rodin assumiu como orientador ou patrono do ateliê das jovens escultoras, visitando-as toda semana, como fazia Alfred Boucher. Também a exemplo do amigo, Rodin não cobrava por essas visitas, embora, àquela altura, ainda não tivesse estabilidade financeira, de acordo com Ayral-Clause (2002). No entanto, o escultor oferecia aulas particulares em seu ateliê e conseguia atrair algumas dessas alunas para essa modalidade, como Jessie Lipscomb (1861-1952), por exemplo, última das jovens a juntar-se às demais artistas no ateliê compartilhado.



Figura 13  
Da esquerda para a direita: Jessie Lipscomb, Camille Claudel e Louise Claudel  
no ateliê da Notre-Dame-Des-Champs, 1886  
Fotografia de William Elborne  
Fonte: Ayral-Clause (2002, p. 47).

Para se ter uma ideia da situação da carreira de Rodin no início dos anos 1880, saiba-se que, naquele mesmo ano, ele recebeu a encomenda de *La porte de l'enfer*, projeto de sua vida, encomendado pelo Estado para ser a porta do Museu de Artes Decorativas de Paris. Daí em diante, o escultor começou a necessitar de mais e mais assistentes. Em 1885, ele recebeu a encomenda para *Les bourgeois de Calais*, demandando mais trabalho e mais assistentes em que ele pudesse confiar. Assim, ele convidou Camille Claudel e Jessie Lipscomb, com vinte e vinte e três anos, respectivamente, para ingressarem em seu ateliê, na Rua da Universidade, também conhecido como Depósito de Mármore<sup>12</sup>, que o Estado costumava oferecer aos escultores envolvidos com grandes encomendas. Há, portanto, uma enorme contribuição de Camille Claudel, especificamente nessas duas grandes obras, especialmente na modelagem de mãos e pés. Àquela época, ele e Camille Claudel já mantinham um relacionamento.

Como quase todos os ambientes artísticos do período, o ateliê do artista era, até aquele momento, frequentado, majoritariamente, por trabalhadores homens. Mulheres eram bem-vindas unicamente como modelos. Não é difícil imaginar que, naquele tempo, mulheres que fossem algo mais do que modelos não eram bem recebidas nem mesmo por outras mulheres. Na virada do século, Rodin se tornou referência em receber artistas mulheres em seu ateliê e ministrar aulas a estudantes do mundo inteiro que sabiam de seu reconhecimento. Siân Reynolds discute, em *Comment peut-on être femme sculpteur en 1900? Autour de quelques élèves de Rodin*, como o próprio título revela, os prós e os contras de ser aluna de Rodin na virada do século, por meio de alguns exemplos:

As jovens escultoras da virada do século estão, portanto, num contexto confuso. Elas têm a escolha entre o academicismo seco e úmido, cujas principais instituições abrem suas portas para elas, com relutância, e uma vanguarda personificada por Rodin. O último é bom, a sua pedagogia é grande, mas é o patriarcado em pessoa, não só pela sua transbordante e bem conhecida sexualidade, mas pelas vicissitudes da sua longa vida: a sua visão foi conquistada com grande luta, a partir de um longo aprendizado e anos de miséria. [...] será que alguém encontrará um caminho pessoal? Além disso, este momento da modernidade *Rodinesca* será em breve superado pelas revoluções do século XX (o cubismo, a arte abstrata) (REYNOLDS, 1998. p. 23).

---

<sup>12</sup> Odile Ayral-Clause (2002) afirma que Rodin manteria os estúdios no Depósito de Mármore (Dépôt des Marbres) até o fim de sua vida, sempre referenciando como endereço Rua da Universidade, 182, independentemente de quantos outros ateliês mantivesse.

Reynolds destaca que, se analisarmos a documentação de antigos alunos de Rodin, o número de homens e mulheres é bem equilibrado, especialmente entre os estudantes estrangeiros. Ela comenta, a partir da biógrafa do artista, Judith Cladel, que ele considerava mais fácil dar aulas para mulheres porque elas ofereciam menos resistência às suas lições, eram mais “atenciosas e submissas”. Algo que em sua opinião é consideravelmente fácil de entender, já que muitos dos alunos já haviam recebido outra formação, enquanto muitas das alunas tinham em ateliês particulares como os de Rodin sua primeira fonte de aprendizado. Entretanto, sua fama de relacionar-se com alunas corria solta, de modo que algumas delas precisavam argumentar fortemente com seus pais, noivos ou maridos para poderem frequentar o ateliê de Rodin, garantindo que não ficavam sozinhas com ele (REYNOLDS, 1998). Além disso, na qualidade de elementos novos que eram, as alunas precisavam lutar para reverter o preconceito sofrido pela comparação com as modelos que eram, em sua maioria, muito humildes, que ganhavam a vida posando nuas em ateliês. Ao desmerecer o valor das modelos e censurar qualquer tentativa de que as alunas passassem disso, criava-se uma classificação preconceituosa que acabava pesando sobre ambas as categorias de mulher que circulavam nos ateliês, dando corpo a uma disputa por espaço que não beneficiaria a nenhuma, de todo. Somando-se a todos os preconceitos que já sofriam, Camille Claudel e a pintora inglesa Gwen John (1876-1939), por exemplo, também foram amantes e modelos de Rodin, o que contribuía, especialmente naquele contexto, para uma confusão de papéis:

O artista (masculino), satisfeito por uma sucessão de modelos bonitas, faz parte de uma espécie de mitologia da vida boêmia, que era evidente por si só. [...] O surgimento, no final do século, de tantas jovens estudantes, muitas vezes ingênuas e entusiasmadas, sem dúvida, tendo aproximadamente a mesma idade que as modelos, perturbou as relações entre homens e mulheres na oficina e, a princípio, os limites eram particularmente fluidos. Os casos bastante trágicos de Camille Claudel e Gwen John, tanto estudantes-modelos-artistas, mas também amantes, misturados com a vida complicada de Rodin, ilustram bem (REYNOLDS, 1998, p. 19).

Na ocasião em que Camille Claudel e Jessie Lipscomb ingressaram em seu ateliê tudo era mais delicado. O que pode ter contribuído para que a presença de mulheres assistentes fosse interpretada como uma provocação – tanto para os assistentes homens quanto para as modelos – reside no fato de que Camille Claudel tornou-se, de fato, a pessoa de confiança de Rodin (AYRAL-CLAUDE, 2002), a quem ele sempre consultava para tudo e que tinha uma capacidade incomum de trabalho, como afirma Mathias Morhardt, no artigo já referenciado:

Ela vai bater na porta do ateliê de Rodin porque não tem medo de submeter o que sabe, ou pelo menos o que acha que sabe, ao controle de uma vontade que não é dela, mas que é semelhante à sua, pois tem o mesmo objetivo: a busca pelo mesmo ideal de verdade e beleza. Não importa, portanto, que alguns vejam como abdicação ou renúncia. É exatamente o oposto. É um passo no caminho certo. Todos os que frequentavam o ateliê na Rua da Universidade são capazes de recordar. Silenciosa e diligente, ela se senta em sua pequena cadeira. Ela mal ouve a tagarelice longa e ociosa. Unicamente ocupada com seu trabalho, ela amassa o barro e molda o pé ou a mão de uma estatueta colocada na frente dela. Às vezes ela olha para cima. Ela olha para o visitante com seus grandes olhos claros, cuja luz é tão interrogativa e, eu diria, tão persistente. Então ela imediatamente retoma o trabalho interrompido (MORHARDT, 1898, p. 12-13).

Malvina Hoffman (1885-1966), escultora norte-americana que foi aluna de Rodin alguns anos mais tarde, conta, em *Heads and Tales* (1936), sobre as especiais dificuldades impostas às mulheres que perseguiram a escultura como linguagem:

Eu me lembro muito bem que Mestrovic, o escultor iugoslavo, disse para mim, na primeira vez que o encontrei, que a primeira coisa que eu precisava fazer enquanto mulher era aprender os princípios e as técnicas de meu trabalho melhor do que muitos homens, antes que eu pudesse sequer começar, sem falar na desvantagem da ideia preconcebida de que as mulheres eram amadoras na arte e geralmente adotavam a escultura como diversão ou passatempo. Eu me pergunto se as mulheres em outras profissões, como a música e a literatura, perceberam como essa feminilidade se torna um obstáculo sério no campo da escultura – e com razão, porque o trabalho em si exige que permaneçamos de pé da manhã até a noite, levantando grandes pesos, finalizando aço, cortando madeira e montando armaduras; precisamos conhecer as ferramentas de carpinteiros e encanadores e poder calcular as tensões e os suportes necessários para construir figuras de argila (HOFFMANN, 1936, p. 45-46).

Além da preferência de Rodin por Camille Claudel em função da relação que já tinham, de acordo com Ayral-Clause, a artista também tinha mais condições de aproveitar as oportunidades que lhe eram dadas, a começar pelos blocos de mármore, disponíveis em quantidades generosas devido à relação do escultor com o Estado, por conta das encomendas. Ao contrário de Jessie Lipscomb, Camille Claudel já esculpia em pedra e desenvolvera cada vez mais sua habilidade com esse material, tornando-se das melhores *patriciens* do ateliê de Rodin, ao lado de Jean Baffier (1851-1920) e Jules Desbois (1851-1935). Mesmo trabalhando mais em benefício de Camille Claudel, a autora defende que tanto ela como Lipscomb puderam usufruir dos benefícios de estarem em um ateliê da dimensão do de Rodin:

Elas trabalharam para Rodin, elas aprenderam com ele e elas compartilharam modelos e criações. Elas também aproveitaram outros privilégios, porque o lado esplêndido de trabalhar no ateliê de um grande mestre estende-se além das oportunidades de aprendizagem. Um artista importante como Rodin podia ajudar suas protegidas a terem acesso a vários Salões, conhecer possíveis compradores e receber reconhecimento em jornais (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 56).

Apesar do descompasso no que cada uma conseguiu garantir em termos de formação e de carreira, a amizade entre as duas se intensificara no convívio diário no ateliê de Rodin, o que as ajudou a persistir diante das dificuldades daquele espaço hostil às artistas mulheres, aspirantes ou experientes. Elas ficaram muito próximas, exploraram a nova cidade juntas e Lipscomb chegou a morar por um tempo com a família Claudel. Com o decorrer dos anos, ela passou a mediar a comunicação entre Rodin e Camille Claudel, por meio de recados e correspondências. Do que se pode comprovar por suas correspondências, em 1887 houve uma divergência entre as duas, devido a Lipscomb ter solicitado a Camille Claudel que diminuísse sua cota no aluguel do ateliê que dividiam, porque sua família enfrentava problemas financeiros e porque não vivia em Paris em tempo integral: nessa época, dividia-se em períodos na Inglaterra, porque já estava noiva de William Elborne. Outro ponto argumentado por Camille Claudel nas cartas a seguir trata de um busto que teria feito por encomenda de Jessie. Observemos o tom de refinada ironia da artista:

Cara Miss Lipscomb,

Não acredito que Fiorinelli tenha exagerado em sua nota. Eu a vi e, ao contrário, achei barata. A qualquer outro modelador você teria pago o dobro pela mesma coisa. Fui eu mesma que mandei colocar seu busto na nota. Pensei que você ficaria zangada se o pagasse, já que foi você que tinha me pedido este busto para sua mãe e que, se o fiz, foi somente para agradar-lhe. Mas, minha cara, estou muito feliz que queira que eu pague alguma coisa para você! Que bom se meu dinheiro pode lhe servir!

Vou, então, pagar a nota do modelador para este busto, a do forneiro para este mesmo busto e dos esboços para você. Também, se você quiser, vou enviar a Peterborough seu Narciso, seus esboços e os bustos, pois me incomodam em meu ateliê e permita-me também pagar o embalador, já que tudo isso me custa. Você falou em 16 shillings dos quais não consigo me lembrar, mas certamente estou lhe devendo. Diga-me então se posso enviá-los agora.

Tudo o que peço é que seus pais não fiquem zangados com você, que está pagando as contas que deve; e ficarei contente se meu dinheiro puder evitar uma briga. É tão pouco para mim. Bastará que eu não fique com Jasmina durante este mês e tudo estará certo.

Tenho pouco tempo hoje. Eu a abraço com sinceridade. Escreva-me e não deixe de me dizer se lhe devo ainda alguma coisa pelas viagens ou outras coisas. Camille Claudel (CLAUDEL, 2018d, p. 37).

No entanto, outros episódios geraram grande incômodo em Camille Claudel, que confessa a decepção com a amiga inglesa a Florence Jeans (Figura 14), outra amiga, também da Inglaterra:

[...] Vai ver Jessie lá? Espero que não, como também eu não quero revê-la em Paris. Se me pedir para dar alguns detalhes sobre nossa separação, vou dizer-lhe que será impossível contar por carta tudo o que ela me fez. Sem que pudesse saber explicar por que, demonstrou-me, durante todo o tempo uma hostilidade expressa em pesadas indelicadezas. Com seu jeito descuidado e indiscreto, causou-me aborrecimentos constantes, prejudicando meus interesses e amizades.

Se lhe disser que ela deu aulas de escultura nos [ou seus] três meses em Paris você ficaria bem impressionada. Pois bem, eu também fiquei. Só soube disso dois dias antes de sua partida e ainda mais surpresa fiquei quando me disseram que “suas alunas” eram inglesas que vieram ao meu ateliê para serem aceitas e que ela as tinha desviado, dizendo-lhes que dava aulas também, e mais barato que o Sr. Rodin, e que o que eu cobrava pelo meu ateliê. [...] E não me incomodei em lhe dizer diretamente que era a pessoa mais ridícula do mundo, o que ela achou muito natural. [...] (CLAUDEL, 2018c, e-book).



Figura 14  
Camille Claudel e Florence Jeans, s/d  
Fonte: Gueule-de-loup Violette (2013, online).

Em linhas, gerais, Jessie também podia estar cansada de intermediar a relação entre a amiga e o mestre porque, além dos altos e baixos complicados de administrar, ela ficava preterida nessa situação. Ter aulas com Rodin e dividir um ateliê com Camille Claudel estava lhe saindo caro de todas as formas. No final do mesmo ano, a artista inglesa casou-se com William Elborne e encerrou de vez sua temporada parisiense. Infelizmente, não há escritos que possam dar conta de sua versão dos fatos.

O relacionamento afetivo entre Camille Claudel e Rodin foi intenso pelo menos de 1885 a 1893, passando por períodos apaixonados, estáveis, conflituosos, algo comum em relacionamentos que duram tanto tempo e, definitivamente, imaginável na situação clandestina em que estavam inseridos: ela, uma artista envolvida com aquele que já fora seu professor numa época em que o único destino aceitável para uma mulher era o casamento; ele, um homem casado, ainda que informalmente<sup>13</sup>. Em termos profissionais, pesava contra Camille Claudel o isolamento que teve de seus contemporâneos ao manter uma relação com Rodin por tanto tempo. Reine-Marie Paris (1998, p. 12) reconhece que “embora extraordinariamente talentosa, Camille era a amante de um escultor estabelecido, muito mais velho que ela, cuja presença a privou da companhia de seus pares artísticos, que poderiam muito bem ter se tornado amigos dela”. A carta a seguir, que simula um contrato de compromisso, data de 1886, quando o relacionamento dos dois ainda era recente. É presumível que os termos do acordo tenham sido propostos (ou impostos) por Camille Claudel porque ilustram sua preocupação com benefícios e exclusividade, para além de exigências afetivas:

Doravante a partir de hoje, 12 de outubro de 1886, só terei como minha aluna a Senhorita Camille Claudel e a protegerei sozinha por todos os meios que tiver à minha disposição, por meus amigos que serão os seus, sobretudo por meus amigos influentes. Não aceitarei mais outras alunas para que não aconteça, por acaso, talentos rivais, ainda que eu ache que não se encontra, com frequência, artistas tão naturalmente dotadas. Na exposição, farei o melhor que puder para colocação de suas obras e divulgação nos jornais. Não irei mais sob nenhum pretexto à casa da Senhora... a quem não ensinarei mais escultura. Após a exposição, no mês de maio, partiremos para a Itália e ficaremos por lá, pelo menos seis meses. Será o começo de uma ligação indissolúvel após a qual, a Senhorita Camille será minha mulher. Ficarei muito feliz em poder oferecer uma figura de mármore se a Senhorita Camille quiser aceitá-la. Daqui a quatro ou cinco meses, no mês de maio, não terei nenhuma mulher; sem o que as condições serão rompidas. Se minha encomenda do Chile acontecer, é para o Chile que iremos ao invés da Itália. Não ficarei com nenhum dos modelos de mulher que conheci. Será feita uma fotografia no ateliê de Carjat com a roupa que a Senhorita Camille usava na academia. Traje de passeio e, talvez, com vestido de noite. A senhorita Camille ficará em Paris até maio e se

---

<sup>13</sup>O artista casou-se legalmente com Rose Beuret somente em 28 de janeiro de 1917, vindo ela a falecer no mês seguinte, em 16 de fevereiro de 1917. Rodin morreria no mesmo ano, em 17 de novembro de 1917, aos 77 anos.

comprometerá a receber-me em seu ateliê quatro vezes por mês até o mês de maio. Rodin (RODIN, 2018, e-book).<sup>14</sup>

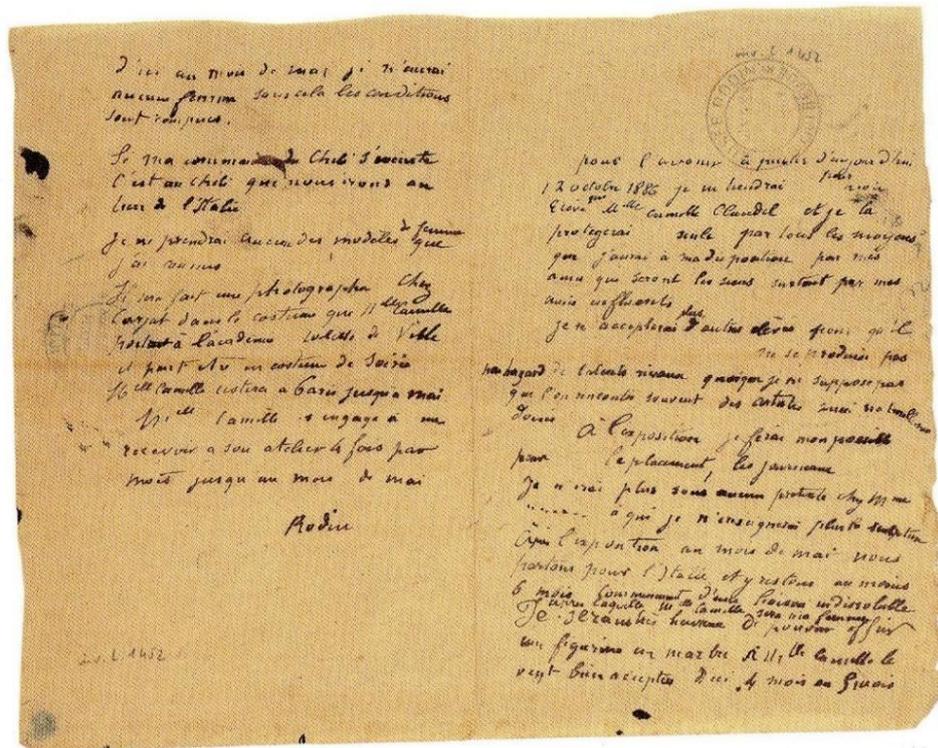


Figura 15  
Carta de Rodin a Camille Claudel ou “contrato de noivado” com Camille Claudel  
Fonte: La Piscine Musée D’Art Et D’Industrie André-Dilligent (2014, p. 32).

Embora o filme *Camille Claudel*, de 1988, tenha nos deixado a marca de uma Camille Claudel chorosa, passional e descontrolada de amor, tanto Reine-Marie Paris quanto Ayral-Clause apostam em uma versão diferente da artista, como alguém ciente de suas dificuldades e bastante preocupada com sua carreira, assim como os prós e os contras que seu relacionamento com Rodin poderiam trazer como consequência. Sem dúvida, de sua posição, ela estava colocando muito mais coisas a perder. Paris (1988, p. 15) afirma que

[...] não há provas de que Camille tenha sido perdidamente apaixonada por Rodin. Suas cartas não mostram nenhum dos usuais sinais deste estado. Pelo contrário, há evidências de que, a despeito de sua personalidade fogosa, o afeto de Camille por Rodin era temperado e quase racional – quase calculado na medida de suas próprias ambições.

E sugere, ao analisar uma carta de Camille Claudel a Rodin de junho de 1892, praticamente no fim de seu relacionamento com Rodin:

<sup>14</sup> A fotografia de Carjat, uma das poucas promessas cumpridas, foi realizada (Figura 11).

Quando ela escreve a ele que ela dorme nua para assim se sentir próxima dele quando ele está longe, ela soa mais como uma garota boba do que como uma mulher profundamente apaixonada. Camille nunca esteve cega de amor. Mesmo antes de seu rompimento, ela estava ciente das fraquezas de Rodin, e os desenhos que fazia dele não eram muito lisonjeiros (PARIS, 1988, p. 15).

Ayral-Clause, por outro lado, ao analisar uma carta de Camille Claudel a Rodin, durante uma viagem, por volta de 1886, defende que, apesar de a escultora afirmar que não estava feliz longe dele, que se sentia muito distante, também não parecia ter pressa em voltar a Paris, apontando, portanto, uma ambiguidade. Ela afirma que “não há dúvida de que seu sentimento por Rodin não era fundamentado em paixão. Ele surgiu da admiração por sua genialidade e por sua tendência de vê-lo como uma figura divina que poderia abrir as portas do sucesso para ela” (AYRAL CLAUSE, 2002, p. 70). Acerca do ponto de vista de Rodin nessa história, a autora comenta que ele não tinha razões para sair da situação confortável em que se encontrava:

[...] Camille era a musa e a artista companheira dos sonhos de Rodin. Ela também era um eco comovente de seu próprio passado. Com ela, Rodin encontrara novamente o parceiro durão, mas solidário, de sua juventude, sua amada irmã Maria, que morreu com apenas vinte e quatro anos. Camille tinha a mesma determinação, a mesma força de caráter e o mesmo entendimento do gênio de Rodin. Ele não podia desistir dela mais do que ele poderia enfrentar a ideia de abandonar Rose. Ele, portanto, deixou as coisas como estavam e voltou sua atenção para as outras promessas que ele havia escrito em outubro (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 87).

Em termos de produção, Camille Claudel teria sido assistente de Rodin pelo menos até 1888, mesma época em que o escultor alugou um casarão antigo que serviria de ateliê compartilhado para ambos trabalharem, apelidado de *Folie Le Prestre de Neubourg* (Figura 16), na *Boulevard d'Italia*. Tratava-se de uma construção de 1762, abandonada depois da Revolução e que, até ser ocupada por Rodin, foi usada como lavanderia para hospitais. Os artistas compartilharam o espaço pelo menos até o início dos anos 1890.



Figura 16  
La Folie Le Prestre de Neubourg, 1898  
Fotografia: Atget Eugène (1857-1927)  
Fonte: Grand Palais (online).

A produção de ambos os artistas foi vasta durante os anos de relacionamento. A relação afetiva entre os dois fica evidenciada pela generosa quantidade de retratos que Rodin esculpiu de Camille Claudel. Todavia, a troca fértil entre os dois pode ser bem observada a partir de inúmeros trabalhos que dialogam plasticamente entre si. Embora não se trate uma produção coletiva, a influência de um sobre o outro é especialmente notável nas obras a seguir:

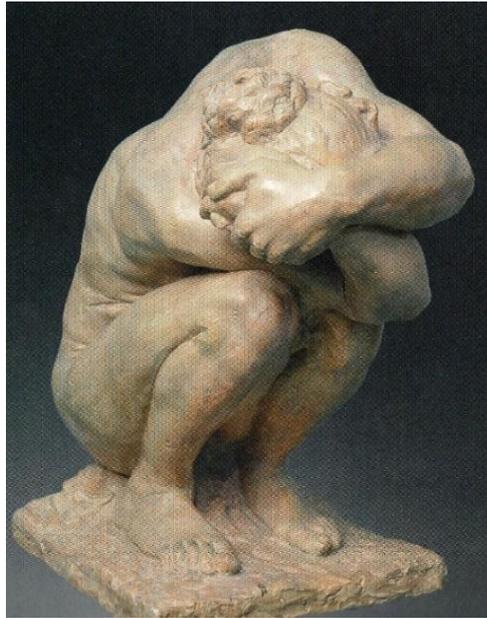


Figura 17  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Femme accroupie*, 1884-1885  
Plâtre patiné, 37,5 x 24,5 cm  
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Siène  
Fonte: Amis du musée La Piscine (2018, online)

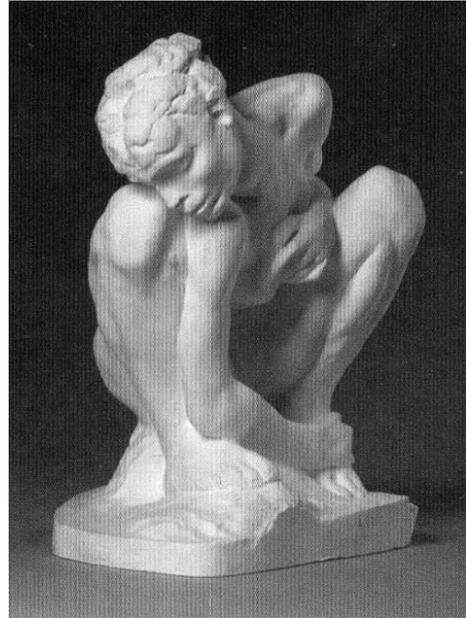


Figura 18  
Auguste RODIN (1840-1917)  
*Femme accroupie*, 1881-1882  
Plâtre, 31,9 x 21,1 cm  
Musée Rodin  
Fonte: Musée Rodin (online)



Figura 19  
Auguste RODIN (1840-1917)  
*Galatée*, aprox. 1887  
Mármore, 60,8 x 40,6 x 39,5 cm  
Musée Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 20  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Jeune Fille à la Gerbe*, 1887  
Terracota, 35,6 x 18,5 x 20,7 cm  
Musée Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 21  
Camille Claudel e Jessie Lipscomb no ateliê da Rue Notredame, 1887  
Fotografia: William Elborn  
Fonte: Ayral-Clause (2002, p. 85).



trand

Figura 22  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Sakountala*, 1886-1905  
Gesso original, 190 x 110 x 60 cm  
Museu Bertrand, Châteauroux  
Fonte: La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Dilligent (2014, p. 57).



Figura 23  
Auguste RODIN (1840-1917)  
*L'eternelle idole*, 1889  
17,8 x 14 x 8,5 cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).

Tanto nas biografias dedicadas a Camille Claudel quanto em uma dedicada a Rodin, homônima, de autoria de Judith Cladel (1954), especula-se que a escultora tenha engravidado dele e que isso possa ter ocorrido mais de uma vez<sup>15</sup>. É provável, no entanto, somente a incidência de uma gestação interrompida, baseando-se em uma carta de Paul Claudel a uma amiga que havia confessado um aborto no passado. Ele relata um fato da

---

<sup>15</sup> A autora questiona-o a esse respeito, mencionando rumores de que teriam tido quatro filhos, ao que ele responde: “se isso fosse verdade, meu dever teria sido muito claro” No entanto, Ayrál-Clause comenta a partir de outra biografia de Rodin, de 1967, que funcionários próximos de Rodin eram enviados às vezes para pagar pensão para duas crianças, o que pode ter ajudado a fomentar tais rumores (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 114).

mesma ordem, com alguém próximo. A condenação ao ato fica evidente nas palavras do poeta:

Uma pessoa muito próxima de mim cometeu o mesmo crime e está pagando por isso em uma casa para loucos por vinte e seis anos. Matar uma criança, matar uma alma imortal, isto é horrível! Isto é medonho! Como você pode viver e respirar com tamanho crime sobre sua consciência (talvez eu não tenha entendido você?) [...] De qualquer forma, eu não falo com você com a indignação de um Fariseu, mas com a compaixão de um irmão (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 115).

É comum que a temática da maternidade ou da frustração com o assunto, apareça como recurso em análises de obras de Camille Claudel, especialmente pelos retratos que esculpiu de crianças. Entretanto, não há registros de que ela tenha expressado alguma inclinação à maternidade ou mesmo que tenha comentado a esse respeito. Tal interpretação pode demonstrar como, ainda em nossos dias, a posição das mulheres com relação ao tema só pode ser de desejo – realizado ou frustrado –, jamais de recusa.

Resumindo a cronologia, em 1892 Camille Claudel deixou o casarão que dividia com Rodin e alugou um estúdio para trabalhar sozinha, próximo da Torre Eiffel, na Avenida La Bourdonnais, nº 11. Manteria por algum tempo também outro ateliê, na mesma Boulevard D'Italie, alguns números depois da Folie Neuborough. De acordo com Ayrál-Clauze, ambos os espaços eram custeados por Rodin. Nessa época, ela já trabalhava em esboços de *La Valse* e, no ano seguinte, estaria separada de Rodin, embora o afastamento completo tenha ocorrido de forma gradual. A artista se via obrigada a romper não somente com o relacionamento afetivo que a frustrou, mas com toda dependência que tinha dele em termos de carreira. Mais do que nunca, era preciso provar capacidade e independência e isso se daria, sobretudo, plasticamente. Essa virada pode ser notada em sua produção a partir dessa época. Tal preocupação a acompanharia pelos anos seguintes, como atesta uma carta sua a Mathias Morhardt em setembro de 1896:

Peço que o senhor faça o possível para que o Sr. Rodin não venha me ver terça-feira. Não gosto de mostrar coisas não terminadas, nem esboços que não estão maduros. Teremos tempo de vê-los quando estiverem completamente terminados e por que revelar as minhas ideias antes de amadurecerem?  
Se o senhor pudesse, ao mesmo tempo, convencer o Sr. Rodin, delicadamente e polidamente, de não vir mais me ver, o senhor me daria um grande prazer. O Sr. Rodin não ignora que muitas pessoas maldosas já disseram que era ele que fazia minha escultura. Por que, então, contribuir ainda mais para que acreditem nessa calúnia? Se o Sr. Rodin quer realmente o meu bem, poderá fazê-lo sem deixar crer, por outro lado, que devo o sucesso das obras que realizo com tanto esforço, aos seus conselhos e inspiração (CLAUDEL, 2018h, e-book).

Em fevereiro de 1892, Camille Claudel tentou uma encomenda do Estado para executar a obra em mármore, algo que já havia tentado com *Sakountala*, sem sucesso. A artista enviou uma missiva ao ministro de Belas Artes solicitando a avaliação de *La Valse*, a fim de tentar a encomenda. A avaliação foi feita pelo inspetor Armand Dayot que foi favorável, mas sugeriu que as figuras deveriam estar vestidas, a fim de diminuir o apelo sexual da peça. Evidentemente, isso se tornou um incômodo mais por ser feito por uma mulher do que pelo caráter sensual da obra:

Em seu grupo *La Valse*, Mademoiselle Claudel apresenta duas pessoas em total nudez que, em um aparente peso de movimento que pode ser explicado pela leveza de suas roupas, estão dançando e entremeadas. Eu quero afirmar que o próprio Rodin não poderia ter estudado com sutileza e consciência mais artística os músculos da vida trêmula e a pele.

Mas por duas razões este trabalho não pode ser aceito como me foi apresentado. A primeira delas, o acento realista violento que emana dele proíbe colocá-lo em um espaço público, apesar de seu valor inquestionável. A proximidade dos órgãos sexuais é representada com uma sensualidade surpreendente, que é consideravelmente reforçada pela nudez absoluta de todos os detalhes humanos. Em segundo lugar, a ideia do assunto é muito imperfeitamente expressa... Os dançarinos nus são pesados e não giram. E, como eu estava dizendo acima, o peso de seu fascínio é principalmente devido à leveza de suas roupas (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 102).



Figura 24  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Valse*, 1893  
Bronze, 43,2 x 23 x 34,3 cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).

A encomenda é recusada, e Dayot dá a Camille Claudel a opção de “vestir suas figuras e escolher um tipo de roupa que permitisse que ela revelasse o máximo de corpos que quisesse”. Rodin tenta interferir em favor da artista e escreve ao inspetor, que era seu amigo, pedindo que ela pudesse manter a obra tal qual foi apresentada: “Srta. Claudel pede para fazer apenas o nu, neste caso, por favor, deixem-na ter o nu, porque está bom, e porque como ela não quer cobrir (as figuras), ela não faria isso muito bem”, mas a objeção não foi reconsiderada. Em dezembro do mesmo ano, a escultora escreve novamente ao ministro solicitando nova visita de inspeção, pois havia trabalhado em soluções para cobrir a nudez do grupo. Não é possível afirmar com precisão se a versão a seguir para *La Valse* (Figura 24) foi realizada nesse contexto, mas o fato é que a obra mascara a dita “proximidade dos órgãos sexuais” apontada por Dayot na primeira avaliação. Em seu veredito depois da segunda visita, ele reconhece o esforço da artista e a qualidade da obra.

O ministro de Belas Artes emite então a autorização para que lhe entregassem um bloco de mármore e 6.000 francos, assim como uma carta com o aceite. Ocorre que nada disso foi entregue a Camille Claudel, pois o processo parou ao chegar ao diretor de Belas Artes, Henry Roujon. Assim, apesar de outras tentativas de revisão à decisão por parte de amigos seus, a encomenda não foi honrada e, portanto, *La Valse* não ganhou sua versão em mármore.



Figura 25  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Valse*, 1889-1905  
Bronze com drapeado, fonte única Siot-Decauville (1893), 96 x 87 x 56 cm  
Coleção particular  
Fonte: La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Dilligent (2014, p. 75).

A recepção crítica à obra, entretanto, foi excelente, algo que, aliás, se tornaria uma constante em sua carreira, especialmente desse ponto em diante:

O casal, levado em um giro furioso, dá a impressão admirável do redemoinho e da vertigem, enquanto esses seres bonitos e nus, entrelaçados, estão encerrados na pedra rígida e sombria. [...]. Eles o entrelaçam, prolongam-no, rasgam-no do solo e dão sentido à sua paixão, como a cauda do cometa atesta seu curso, ou como a cavalaria heróica sempre se manifesta por sinais de poeira. Somente um espírito grandioso e elevado poderia conceber essa materialização do invisível. E

o que é a arte, em suma, se não a eterna busca da humanidade sobre o mistério, o mistério, inesgotável e escuro, reservatório de todas as belezas do possível? (DAUDET, 2003, p. 100-101).

Mathias Morhardt, no *Mercure de France*, já referenciado anteriormente, retomaria *La Valse* em sua monografia que abrange a produção de Camille Claudel até final dos anos 1890.

Na valsa, a escultora evoca sobretudo a sensação de formação que a dança sugere. Em pé, o corpo inclinado para a frente, a perna esquerda um pouco para trás, o homem envolve o braço direito ao redor da cintura do dançarino. Este último, quase derrubado, inclina-se em segredo, embalado, aparentemente, pela força que o sustenta e atrai; a mão direita repousa no ombro do dançarino; sua mão esquerda – uma mão longa e esbelta, cujos dedos estão levemente flexionados, e que, entre todas as delicadezas desse trabalho, é uma obra primorosamente delicada – é trabalhada na mão entreaberta do dançarino; seu amplo vestido, preso aos quadris, e do qual o torso parece nu, flutuando desenrolado como um crescente; as abundantes dobras envolvem as costas e as pernas que eles permitem adivinhar. [...] Mademoiselle Claudel fez desse idílio um poema persuasivo e charmoso onde quem sabe? Algumas de suas almas milagrosamente o inspiraram (MORHARDT, 1898, p. 25).

Morhardt abordará também *Clotbo*, um dos trabalhos mais impactantes da artista e que costuma ser alvo de toda sorte de interpretações autobiográficas. A obra foi exposta pela primeira vez no Salão de 1893 e protagonizou uma história inusitada, para dizer o mínimo. Morhardt e Rodin integravam o comitê que promoveria um banquete em homenagem ao pintor Puvis Chavennes em janeiro de 1895. Na ocasião, o comitê decidiu convocar uma assinatura para arrecadar fundos a fim de patrocinar a execução da obra em mármore e doá-la ao Museu de Luxemburgo. Foram arrecadados 2.000 francos, e Mathias Morhardt, em 1895, remeteu a Henry Roujon, ainda diretor de Belas Artes, uma carta solicitando um aporte do Estado:

Meu querido diretor,

Permita que eu faça um pequeno pedido por senhorita Claudel, a jovem escultora que, acho que posso lhe contar de maneira muito confidencial, está em uma situação um pouco difícil? A Sra. Claudel precisa realizar um trabalho que lhe traria algum dinheiro, necessitando de um pedaço de mármore de cerca de 1m x 0,30 x 0,30. Sei que os regulamentos só permitem a emissão de mármore para trabalhos encomendados pelo estado, mas não seria possível fazer uma pequena exceção para Srta. Claudel, que, melhor que eu, sem dúvida, você apreciou o belo talento?

Não preciso assegurar-lhe que toda a minha gratidão está adiantada a você e peço-lhe que aceite, meu querido diretor, a expressão de minha respeitosa devoção (MORHARDT *apud* MOREL, 2009, p. 262).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Mathias Morhardt a Henry Roujon, 18 de março de 1895.



Figura 26  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Clotho*, 1893  
Gesso, 90 x 49,3 x 43 cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).

A obra teria sido concluída em 1897, exposta no Salão Nacional de Belas Artes em 1899 e enviada ao estúdio de Rodin, no Depósito de Mármore. Este teria enviado a obra ao Museu de Luxemburgo em 1905. O Conselho do Museu não aprovou a doação e Léonce Bénédite, diretor do museu, teria informado a Morhardt que a obra estava em seu gabinete, como Ayral-Clause afirma a partir da troca de correspondências entre ele e Judith Cladel, em 1929. Ocorre que *Clotho* em mármore, uma obra da qual só se tem um registro fotográfico, desapareceu. Judith Cladel (1954) investigou insistentemente esse desaparecimento, pois queria integrar a obra na exposição do Salão das Artistas Mulheres Modernas (realizada entre maio e junho de 1934, na Casa de França). Sua busca não teve êxito e até hoje a localização dessa obra é desconhecida.

Morhardt e Rodin não tinham dúvidas sobre o talento de Camille Claudel e, ao que tudo indica, não pouparam esforços para que ela obtivesse uma encomenda do Estado. Por experiência própria, Rodin sabia que essa era a única saída para a artista, que, àquela época, já estava bastante resistente quanto a receber qualquer auxílio dele e obrigava Morhardt a mediar o diálogo entre os dois escultores. O crítico e o escultor empenhavam-se em tentar apresentar Camille Claudel ao ministro de Belas Artes, e Rodin decidiu escrever a ela pedindo que aceitasse recebê-lo acompanhado da autoridade, Sr. Georges Leygues. A resposta a essa carta<sup>17</sup> é desconhecida, mas sabe-se que, em junho de 1895, Camille Claudel recebeu o inspetor Armand Silvestre em seu ateliê e que ele tinha a intenção de oferecer a ela a encomenda de um busto por parte do Estado. Presume-se, então, que tenha aceitado o conselho de Rodin. A artista teria proposto ao inspetor que o Estado a ajudasse a concluir outra obra: *L'Âge Mûr*. Odile Ayrál-Clause reproduz na íntegra o parecer de Silvestre dirigido ao ministro, em 5 de julho de 1895. Notemos como a avaliação positiva é colocada em contraposição ao fato de ser uma artista mulher, revelando uma espécie de surpresa com o fato de que uma artista fosse capaz de uma obra destacável. Trata-se de um discurso recorrente mesmo na crítica especializada do período, que ressaltava a qualidade, apesar de ser uma artista mulher, conferindo uma notoriedade a partir da excepcionalidade com relação às suas contemporâneas.

Srta. Claudel submeteu a maquete de um grupo de uma composição muito interessante, e seus estudos já estão bastante avançados. Ele representa a meia-idade encarnada por um homem atraído pela velhice, enquanto a juventude tenta segurá-lo. O movimento é verdadeiramente lírico e a preocupação com Rodin é óbvia. A artista prefere que o Estado encomende esse trabalho, o qual ela diz que pode fazer em mármore por 5.000 francos. Sem dar a ela nenhuma esperança específica neste assunto, prometi deixá-lo a par de seus desejos. Realmente é, vindo de uma mulher, uma obra muito nobre e bem pensada (SILVESTRE, 1895, *apud* AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 128).

Ao final do mesmo mês, Camille Claudel é autorizada a começar o trabalho, sendo notificada para realizar o gesso de *L'Âge Mûr* pelo valor de 2.500 francos. Rodin seria sinalizado do aceite, mas o ministro achou prudente não fazê-lo, pensando na “preocupação com Rodin” expressa pela artista no relato do inspetor. Seis meses depois ela recebe nova visita do avaliador, cujo relatório foi igualmente favorável, concedendo-lhe 1.000 francos. Em 1898, com a obra já concluída, Camille Claudel reclamava da demora no recebimento da parcela final de 1.500 francos e dessa vez não poderia contar com a ajuda

---

<sup>17</sup> De acordo com Odile Ayrál-Clause (2002), a carta não é datada e pertence a um conjunto de correspondências de Camille Claudel e Rodin que desapareceram e foram reencontradas na residência da antiga curadora do Museu Rodin.

de Mathias Morhardt ou Rodin, porque temia a reação deste último à obra, um indício de que o grupo poderia mesmo se tratar de uma alegoria da relação dos dois artistas. A escultora recorreu então ao pai, que escreveu ao ministro, mas não obteve resposta<sup>18</sup>. Então é Camille Claudel quem escreve, furiosa, ao diretor de Belas Artes, reclamando que o pagamento jamais seria negligenciado se ela usasse a influência de Morhardt e Rodin:

Senhor,

Você me honrou, quatro anos atrás, com uma encomenda do grupo *L'Âge Mûr*, pela qual você me deu 1.000 francos, restando 1.500 francos por receber, valor que imaginava receber com a conclusão do trabalho. Diante da primeira recusa de sua parte, meu pai lhe escreveu uma carta, mas você não se dignou a responder. (É altamente provável que se minha solicitação tivesse sido apoiada por alguns de seus amigos, como Sr. Rodin, por exemplo, Sr. Morhardt ou algum outro, você não hesitaria em pagar o que me deve). [...] agrade ou não Rodin ou Morhardt, eu devo ser paga, caso contrário eu vou tratar com eles diretamente. Quero deixar claro que não estou disposta a ficar esperando, nem mesmo por você. Atenciosamente, Camille Claudel (CLAUDEL *apud* AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 147).<sup>19</sup>

Camille Claudel teria, finalmente, recebido a parcela final pela versão em gesso em 5 de janeiro de 1899 e, em seguida, o ministro de Belas Artes teria dado um passo adiante: a encomenda em bronze. Em junho do mesmo ano, a fundição é solicitada à artista, sem especificar a quantia e a data em que seria paga. Todavia, de acordo com Odile Ayrál-Clause (2002, p. 147), ao final desse mesmo mês, Camille Claudel recebe uma notificação de Henry Roujon suspendendo a encomenda “por motivos que não constam no dossiê e os quais podem ser relacionados à natureza do trabalho”. A hipótese da autora é de que isso pode ter ocorrido em função de alguma pressão externa, provavelmente de Rodin, que pode ter ficado ofendido com o que a obra representava. Isso porque não era usual que o Estado recuasse em uma encomenda pela qual já havia pago a versão em gesso, como era o caso de *L'Âge Mûr*. Além do recuo na encomenda, Camille Claudel tentou participar com a obra da Exposição Universal de 1900, na qual Rodin se consagrou, com 136 trabalhos, em um pavilhão exclusivo. De acordo com Ayrál-Clause, a obra só foi executada em bronze com o apoio do capitão Louis Tissier e foi apresentada no Salão dos Artistas Franceses de 1903. A versão em maior escala do grupo em questão localiza-se hoje no Museu D'Orsay.

---

<sup>18</sup> A existência dessa correspondência é controversa. Jean Paul Morel (2009, p. 45) faz menção a uma “carta falsa assinada em nome de seu pai, endereçada ao Ministério de Belas Artes em 14 de dezembro de 1898”. A hipótese do autor nessa passagem da obra em que discute o posicionamento de Camille Claudel como artista mulher parece a de que, diante da dificuldade de ser minimamente respeitada dentro do sistema do qual fazia parte, tentou contornar a situação fazendo-se passar por um homem para dirigir-se ao ministro de Belas Artes.

<sup>19</sup> Correspondência de Camille Claudel a Henry Roujon, diretor de Belas Artes, em 26 de dezembro de 1898..



Figura 27  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Âge Mûr*, 1902  
Grupo em bronze (em três partes), 114 x 163 x 72 cm  
Museu D'Orsay, Paris  
Fotografia: Thierry Olivier  
Fonte: Musée D'Orsay (online).

A produção de Camille Claudel do final dos anos 1890 se mostra especialmente potente e independente em relação à de Rodin. Isso se comprova sob vários aspectos se olharmos para o grupo *Les Causeuses*, em ônix e bronze. Desde a temática notadamente moderna, atenta ao cotidiano, passando pela escolha da pedra bruta como matéria-prima principal, até chegar à própria questão da escala: uma escultura imponente, apesar de sua modesta escala.



Figura 28  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Les Causeuses*, 1893-1905  
Ônix e bronze (1897), 44,9 x 42,2 x 39 cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).

Em 1895, Octave Mirbeau (1848-1907), escritor, jornalista e crítico de arte, comentou sobre *Les Causeuses* com minúcia, ainda a partir de sua versão em bronze, descrevendo-a como uma obra moderna que merecia destaque pelo preciosismo com o qual a artista retrata a tensão das personagens e a dramaticidade da narrativa. Mirbeau afirma:

Creio não me enganar ao dizer que não existe praticamente nenhuma obra moderna que tenha a envergadura de *Les Causeuses*. Parece-me, pelo menos, que não conheço nenhuma em que o drama se desenrole de forma tão inesperada, com tanta simplicidade, tanta lucidez. Aliás, ela não tem parentesco preciso com qualquer coisa que se conheça. Tem a providencial clareza das criações que não procedem de um hábito já formado, cuja misteriosa filiação não se explica, e que, no entanto, de repente, segundo a inexplicável e imprevista vontade do gênio, são. Elas são não só em virtude do caráter dramático de sua expressão. São porque uma espécie de miraculosa razão governa cada uma de suas partes em vista dos fins do conjunto (MIRBEAU, 1895, *apud* PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997, p. 180).

Em correspondência datada de 1893, endereçada ao irmão, Camille Claudel esboça esse e outros quatro projetos nos quais trabalhava naquele momento e os comenta animadamente. *Les Causesuses* era o primeiro croqui apresentado (Figura 28) e ainda levava o nome de *La Confidence*.

Tenho muitas ideias novas que lhe agradarão muito. Você ficaria muito entusiasmado. Elas estão de acordo com seu espírito. Eis aqui um esboço (*La Confidence*). Croqui legendado: três personagens estão ouvindo outra atrás de um biombo (CLAUDEL, 2018, p. 100).

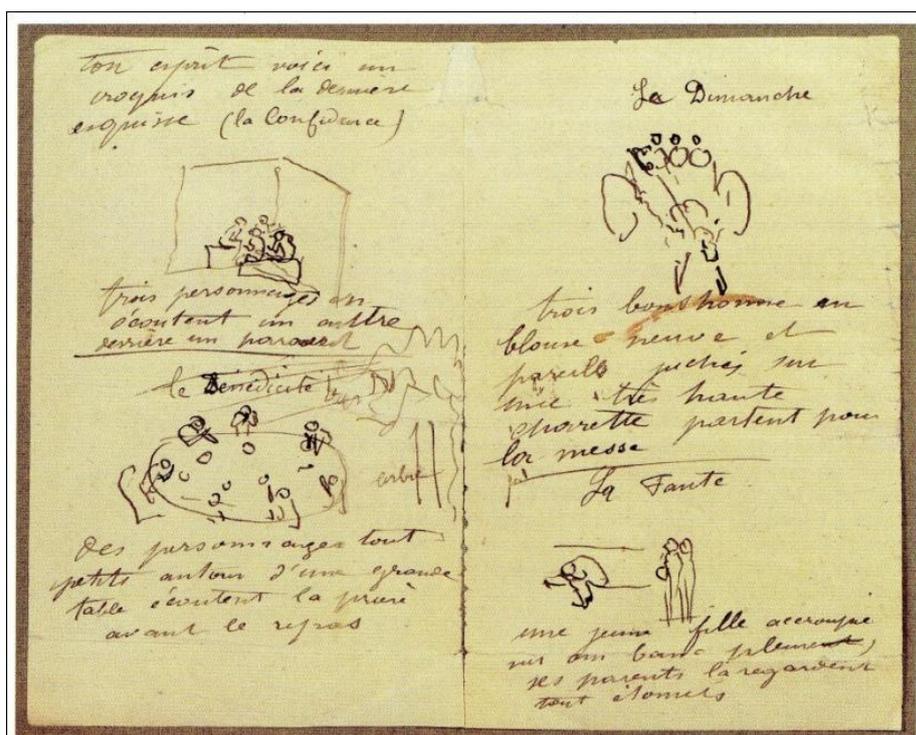


Figura 29

Fragmento manuscrito de carta de Camille Claudel, 1893  
Biblioteca Nacional da França, Gallica

Fonte: La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Dilligent (2014, p. 122).

Observemos que, aqui, a escultora se refere à estrutura que envolve as personagens como biombo. Emmanuelle Héran (2017, p. 120), no texto *Camille Claudel: entre japonisme et art nouveau*, que integra o catálogo da exposição *Camille Claudel Au Mirour d'Un Art Nouveau*, destaca que biombo, enquanto acessório japonês, indicaria a influência oriental nessa nova etapa da trajetória de Camille Claudel, o que também poderia ser constatado pelo escala da escultura. *Les Causesuses*, em ônix e bronze, ao lado de *La Vague* (Figura 29), produzida já em 1900, costuma servir de exemplo para comprovar a influência oriental na obra de Claudel. Um dos indícios apontados, a escala, envolve, todavia, outras problemáticas. Héran afirma que o crítico de arte Armand Dayot, também inspetor do

Ministério de Belas Artes, ao deparar-se com outra obra também de pequenas dimensões, *La Valse*, comenta que “Camille Claudel não se arriscaria em reproduzir seu trabalho no tamanho de um *bibelot* sem um grande significado artístico”. A autora pondera, outrossim, que essa “miniaturização” pode ter sido um caminho apontado por Eugène Blot (1883–1976), último editor de Claudel, em favor de uma maior difusão e comercialização dos trabalhos (HÉRAN, 2017, p. 121).

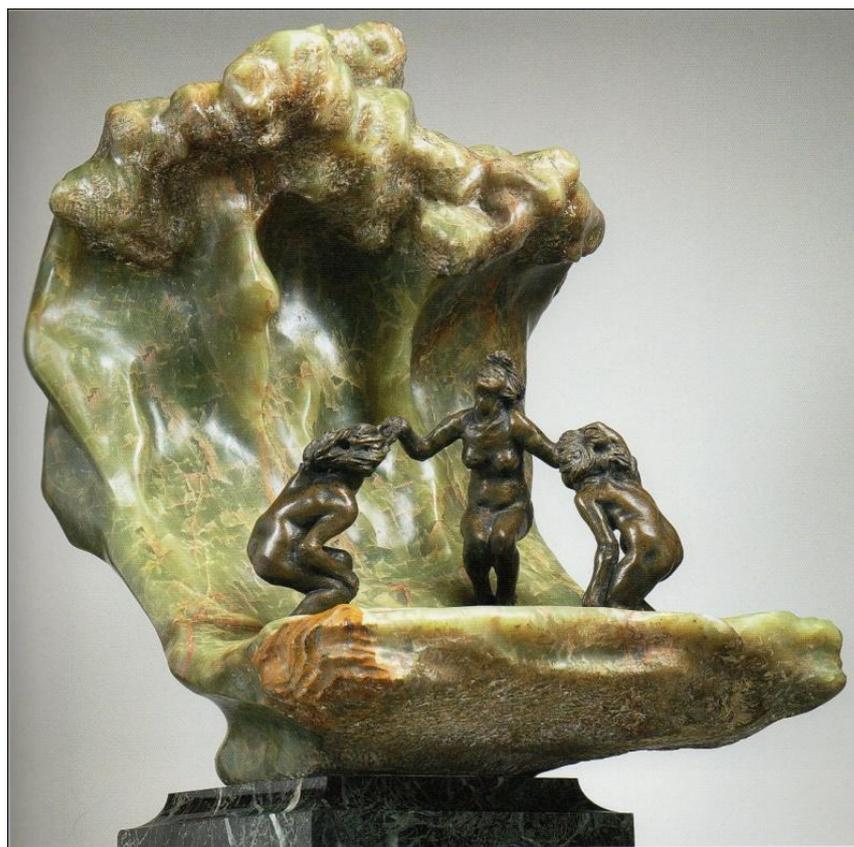


Figura 30  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Vague*, 1900  
Onix e bronze, 62 x 56 x 50cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Bousiquier (2014, online).

Reine-Marie Paris defende que, nesta fase, a intenção de Camille Claudel era romper com o “estilo da escola Rodin”, uma estratégia bastante ousada. Citando Mathias Morhardt, Paris (1988, p. 56) afirma que

Camille estava agora mais interessada em capturar cenas das ruas e o mundo exterior comum fora de sua janela. Sempre que ela não estava esculpindo, ela estava observando os transeuntes ou gastando longas horas estudando no Louvre ou no Museu Guimet, acumulando um grande número de notas e esboços, à maneira de Daumier, baseada em suas observações. Seu estúdio, Morhardt escreveu, era cheio de figurinos, uma espécie de repositório dos

costumes e atitudes da época, todas elas, infelizmente, foram perdidas ou destruídas.

A autora destaca ainda que Camille Claudel estava empenhada em criar um “novo gênero de escultura narrativa, baseada na vida cotidiana” (PARIS, 1988, p. 58). No catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1997, Reine-Marie Paris e Arnaud de La Chapelle discorrem sobre a modernidade na obra de Camille Claudel, referindo-se especialmente a *Les Causeuses*:

O universo domina os personagens *claudelianos* em outra escala que não a dos homens [...]. Camille afasta-se assim da arte europeia, onde o homem é a medida de todas as coisas, para reencontrar a arte asiática e esta arte japonesa que tanto admirava, onde a pequenez humana é recolocada na imensidão do mundo (LA CHAPELLE, 1997, p. 82).

Passa batido na análise dos autores o fato de que a modernidade da obra de Camille Claudel também se revela em sua escolha por retratar o cotidiano de um ateliê. O biombo, o grupo de mulheres nuas aos cochichos, tudo isso vai ao encontro da rotina de um ateliê do século XIX, ao longo do qual as mulheres marcaram sua presença como modelos e também passaram a ocupar os espaços como artistas. É consenso que o tema do ateliê se tornou marcante nas representações (e autorrepresentações) de inúmeras artistas, como uma importante ferramenta de posicionamento especialmente para as pintoras ao longo daquele século. Possivelmente *Les Causeuses* tenha sido a escultura em que Camille Claudel representou seu olhar sobre o cotidiano dos espaços de criação.

Em 1899, Camille Claudel se muda para aquele que seria seu último ateliê, na Quai Bourbon, número 19. Na mesma época, Rodin ainda parecia interessar-se pela carreira de Camille Claudel. Segundo Ayral-Clause, em 1899 ele teria recomendado o ateliê da artista a duas alunas interessadas em ter aulas com ele. A escultora teria aceitado, mas um dia antes das aulas informara que não receberia as estudantes. Morhardt ainda faria a interface entre os dois artistas outras vezes, como no caso em que, “com o dinheiro de Rodin, ele comprou de volta o gesso de *La Vague* de Henri Fontaine, juntamente com os direitos de reprodução” (AYRAL-CLAUSE, 2002, p. 161). Depois disso, Camille Claudel rejeita até mesmo o contato com Morhardt, cuja função passa a ser exercida por Joanny Peytel. De acordo com Ayral-Clause, é por meio da aliança entre Peytel e Rodin que Camille Claudel consegue contratar François Pompon para esculpir as duas versões de Perseu e Medusa em mármore, visto que ela estava com a saúde prejudicada para fazê-lo. Por intermédio de Peytel, Rodin envia mensalmente a quantia de 500 francos, supostamente para a encomenda de um busto de Paul Claudel, fato que a autora confirma em correspondência

de Peytel a Rodin. Este só teria recuado no apoio a Camille Claudel de 1902 em diante, em razão da recusa dela ao convite para participar de uma mostra em Praga, onde seus trabalhos seriam expostos com os de Rodin.

Em termos de produção, em 1900 a artista conheceu Eugène Blot, que se tornou seu editor e amigo, figura fundamental na manutenção de sua carreira. Ela participa de duas exposições na galeria de Blot, ambas em conjunto com obras de pintores também representados por ele, uma em 1905 e outra em 1907. Entre uma exposição e outra, Camille Claudel recebeu a encomenda pública para *Niobide Blessée*, em 1906. A única mostra individual que teve em vida ocorrer também na galeria de Eugène Blot, em 1908, e contou com 13 esculturas da artista.

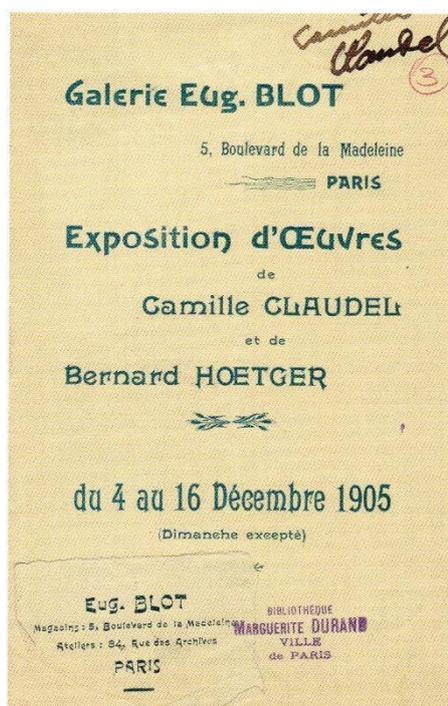


Figura 31  
Convite de exposição na Galeria Eug. Blot, 1905  
Fonte: La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Dilligent (2014, p. 199).

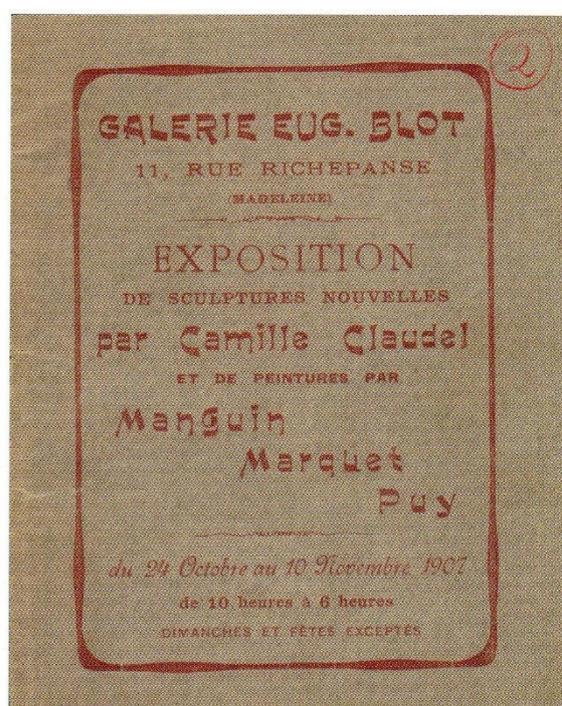


Figura 32  
Convite de exposição na Galeria Eug. Blot, 1907  
Fonte: La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Dilligent (2014, p. 199).

Camille Claudel foi ficando cada vez mais isolada e afastada da família, algo que não pode ser atribuído somente a ela. Ayral-Clause comenta uma carta de Louis-Prosper ao filho Paul Claudel, em 1909, na qual ele pede que seu caçula ajude a irmã. Para além do desamparo financeiro, o patriarca reclamava que Louise Athanaïse não se importava com a filha, enquanto ele se preocupava, mas julgava não ter escuta por parte dela e, assim, a lacuna entre a artista e a família se mantinha.

Até agora, ninguém quis se importar com ela. Faz tempo que desejei que sua mãe fosse vê-la, conferir suas roupas, seus móveis – porque, quanto a mim, nunca fui capaz de ser ouvido por Camille sem desencadear cenas revoltantes...Eu gostaria que Camille viesse nos ver de vez em quando. Sua mãe não dá ouvidos a isso. Mas eu me pergunto se essa não seria a melhor forma de acalmar, se não curar, essa louca raivosa (LOUIS-PROSPER *apud* AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 181).

O acolhimento e a proximidade com a família seriam fundamentais para a saúde física e mental da artista, mas os laços já estavam aparentemente rompidos. A mãe, com quem o diálogo e o convívio sempre foram difíceis, não a visitava e não a aceitava no seio familiar. É importante que tenhamos em conta que a ruptura se deu quando a família descobriu a natureza do relacionamento entre Camille e Rodin, considerando que, àquela época, não se casar e optar por uma vida independente, por uma carreira, já era gravíssimo. Tornar-se amante do mestre, do ponto de vista moral, degradava ainda mais sua imagem. Sua condição foi bastante agravada por esse completo abandono por parte de todos. Comenta-se que ela passou a se comportar de forma extravagante, beber em excesso e levar uma vida boêmia.

Foi a partir desse período que ela passou a sofrer com os transtornos mentais e a ser assombrada pelo temor de que Rodin liderava um plano para destruí-la, sua insegurança pode ser evidenciada em correspondências e relatos de quem a visitava em seus anos finais no Quai Bourbon. Um relato nesse sentido vem de Henry Asselin, citado por Odile Ayrail-Clauze. Ele conta ter ido ao ateliê da artista para posar para o busto que ela fazia dele e que Camille Claudel demorou a abrir a porta. Quando abriu, “ela estava sacudindo com medo uma vassoura cravejada de pregos”, afirmando que haviam tentado forçar suas janelas e que seriam “modelos italianos de Rodin” e que ele teria dado ordens de acabar com ela (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 182-3). Sua obsessão por ser copiada ou roubada, recorrente em sua fala desde a separação de Rodin, pode ter contribuído para o impulso em destruir seus gessos compulsivamente com ajuda de ferramentas ou queimando moldes de cera. Ela também estava cada vez mais retraída quanto a receber pessoas em seu ateliê. Esta carta a Paul Claudel, provavelmente datada de 1909, é bastante elucidativa:

Temo pela sorte de *L'Âge Mûr*, o que vai acontecer é incrível!  
Se julgar pelo que aconteceu com *Les Causeuses*, exposta em 1890. Desde aquele momento, diversos indivíduos a utilizaram para fazer dinheiro. Entre outros, uma sueca (Stalheberg de Frumerie)<sup>20</sup> que, desde aquela época, expõe todos os

---

<sup>20</sup> Agnès de Frumerie (1869-1937), escultora sueca, contemporânea de Camille Claudel. Viveu em Paris entre o final do século XIX e a década de 1920, período durante o qual foi aluna de Rodin. Analisando brevemente

anos um grupo de conversadeiras, mais ou menos modificado, e muitos outros pintores e escultores que expõem *Le Potins, Conversations*. Depois disso, *La Petite Châtelaine*<sup>21</sup>. Naquele ano, em toda Paris, só se viam lareiras, com mulheres sentadas, de pé, deitadas, etc.

Com *L'Âge Mûr* será igual. Eles vão fazê-la, um atrás do outro. Cada vez que coloco um modelo novo em circulação, são milhões que rolam, para os fundidores, os moldadores, os artistas e os donos de galeria, e para mim  $0+0=0$ . Depois disso, se assustam que lhes feche a porta de meu ateliê e me recuse a lhes dar esses modelos que rendem dinheiro para todos, exceto para mim. Ficam surpresos.

No ano passado, meu vizinho, um tal Picard (amigo de Rodin), irmão de um inspetor de segurança, entrou em meu ateliê com uma falsa chave. Havia na parede uma mulher de amarelo. Desde então, começaram a fazer várias mulheres de amarelo no tamanho natural, exatamente iguais à minha que ele expôs, rendimento por baixo, 100.000 francos. A partir daí, todos fazem mulheres de amarelo e quando eu quiser expor a minha, farão a contrapartida e vão proibi-la. No mesmo dia, o tal Picard viu em meu ateliê um monumento que estava fazendo e passou a seus bons colegas escultores, dividem como irmãos, entre franco-maçons.

**[Na margem]** Sou eu a ladra.

Num certo ano, eu era ajudada por um menino que me trazia madeira. Ele viu o esboço que estava fazendo (uma mulher com uma gazela). Todos os domingos, ele ia a Meudon para prestar contas ao tal R. do que tinha visto. Resultado: só naquele ano, apareceram no salão 3 mulheres com gazela textualmente modeladas sobre a minha, em tamanho natural, rendimento: 100.000 francos.

O infeliz senhor tira de mim por diversos meios e divide com seus colegas, os artistas chiques que, em troca, o condecoram, ovacionam e lhe oferecem banquetes.

As ovações desse homem célebre me custaram os olhos da cara, e para mim, nada de nada!

[...] O espertalhão vive às nossas custas e consegue uma bela reserva. E quando me revolto, ele usa você para me dar chicotadas. O mecanismo é fácil de compreender. Guarde tudo isso pra você. É inútil gritar, é melhor agir às escondidas. Quando lhe falarem de mim, diga “Assustam-se que ela recuse o sistema? No entanto é bastante lógico e todo mundo faria igual. Há o amor próprio do artista, é compreensível. Jamais nada para ela?”.

E ter o descaramento, após ter usado meus grupos por mais de 20 anos, de me fazer terminar a carreira às custas da caridade de meus pais. Que descaramento! Diga-lhe: “– O senhor lhe deve alguma coisa por tudo aquilo que lhe tomou durante anos. Sem isso que o senhor lhe deve, seu ateliê ficará doravante hermeticamente fechado. Nada posso fazer”.

Os huguenotes são tão espertos quanto ferozes. Formaram-me, de propósito, para lhes fornecer ideias, conhecendo a nulidade de sua imaginação. Estou na posição de um repolho que está sendo roído por lagartas. À medida que cresce uma folha, elas comem.

A ferocidade dos Huguenotes era lendária na Renascença. Desde então, nada mudou.

Não mostre a ninguém minha carta, desconfie dos cúmplices que subornam contra você.

Todo meu carinho para você, Reine e Chouchette.

Não fale nada e, principalmente, não diga nomes, pois passariam a ameaçar-me (CLAUDEL, 2018k, p. 319-322).

---

a produção da artista, é provável que a obra que Camille Claudel cita como uma imitação de sua *Les Causeuses* seja *Intervala at the ball* (1900), assinada por Agnès de Frumerie (Figura 33).

<sup>21</sup> Refere-se às obras *Profonde Pensée* (1898-1905) e *Rêve au coin du feu* (1899-1905).



Figura 33  
Agnès de FRUMERIE; Edmond LACHENAL  
*Intervall at the ball*, 1900  
Fonte: Pinterest (online).

Em outra carta, datada de 1912, Camille Claudel relata ter dado cabo do equivalente a 10.000 francos em trabalhos na ocasião da morte de um primo, que se somou ao fato de estar desassistida pela família, emocional e financeiramente. A artista afirma que sua atitude é análoga a um grande sacrifício humano, como se suas peças tivessem sofrido uma execução coletiva (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 182).

Salvo eventuais exageros das teorias conspiratórias que passaram a permear seu imaginário, o medo de ser copiada ou ter sua autoria deslegitimada não é algo muito incomum entre as artistas mulheres – e mesmo escritoras – ao longo da história. Um exemplo disso, ocorrido centenas de anos antes de Camille Claudel, é o caso de Artemisia Gentileschi (c. 1593-1653), que nesta carta enviada a Augusto Ruffo, em novembro de 1649, é muito clara com relação a essa questão e demonstra muita consciência de que sua condição de mulher a deixava mais vulnerável:

[...] Quanto ao fato de este gentil homem querer saber o preço antes da conclusão da obra, [...] acedo, mas muito desagradada [...] nunca fixo um preço às minhas obras antes de terminadas. Todavia, uma vez que este é o desejo de Vossa Muito Ilustríssima Senhoria, farei como me ordenais. [...]

Quanto à possibilidade de eu executar um esboço e enviá-lo, saí com voto solene de nunca enviar os meus desenhos, porque as pessoas me intrujam. Hoje mesmo descobri que [...] tendo executado um desenho das almas no Purgatório para o Bispo de S. Gata, este, para gastar menos, entregou a obra a outro pintor, para a pintar segundo o meu desenho. Se eu fosse homem, duvido que o mesmo tivesse acontecido. [...] Devo alertar Vossa Ilustríssima Senhoria para o facto de os meus preços não obedecerem ao costume de Nápoles, onde é hábito pedir-se trinta e vender por quatro. Sou romana e como romana hei de sempre agir.

(GENTILESCHI *apud* DAVIES, DENNY; HOFRICHTER; JACOBS; ROBERTS; SIMON, 2010, p. 683).

Em 1913, apenas uma semana depois da morte de seu pai, da qual ela não tomou conhecimento, seja por negligência de sua família, seja por dificuldades de contatá-la, Camille Claudel foi internada compulsoriamente em um hospital psiquiátrico em Ville-Évrard, onde ficaria até 1914. Neste ano, em decorrência da Primeira Grande Guerra, ela foi transferida para o asilo de Montdevergues, em Avignon. Apesar de seu isolamento e de suas precárias condições, sua interdição causou revolta e mobilizou uma grande campanha na imprensa, entre 1913 e 1914. Foram publicados cerca de sete artigos no jornal *Le Grand National*, pelo jornalista Paul Vibert (1851-1918), denunciando a lei francesa de 1838 referente às internações compulsórias. Em uma das últimas cartas, observa-se que Vibert era muito enfático ao chamar de sequestro o que fizeram com a artista:

De fato, Camille Claudel não está em tratamento em Ville-Evrard, mas foi jogada lá brutalmente por um golpe; ela está trancada como louca, que não é de todo a mesma coisa, já que ela é conhecida e vista por todos que a conhecem, absolutamente saudável em corpo e espírito. Ela foi brutalmente pega de surpresa por dois bandidos, e porque o governo se recusa a dar o nome desses dois bandidos, para pará-los e dizer em nome de quem eles realizaram esse crime horrível? [...]. Quando se pensa que, sob a lei criminal de 1838, o primeiro médico pode vir a trancar alguém louco, se assim lhe agrada, ficamos simplesmente atordoados e, quando se pensa que não há controle, nenhuma defesa possível das vítimas desses crimes que não podem ser abordados, na verdade, somos levados à ira contra o legislador que se recusa a revogar, a transformar essa lei de tortura e crime de 1838 (VIBERT *apud* MOREL, 2009, p. 187).<sup>22</sup>

Há registros de diários de Paul Claudel, à mesma época, queixando-se das calúnias que ele e a família vinham sofrendo por conta da internação de Camille Claudel. Em 1913, afirma que “calúnias atroztes contra nós sobre a internação de Camille em Ville-Evrard de Lelm e Thierry no L’Avenir de L’Aisne e diversas folhas de chantagem, denunciando um crime clerical. Recebi tantos elogios injustos que as calúnias são boas e refrescantes; é o lote normal de um cristão” (CLAUDEL *apud* MOREL, 2009, p. 190)<sup>23</sup>. A campanha não surtiu efeito, e Camille Claudel ficaria internada por trinta anos, até sua morte, em 1943.

A desavença entre Camille Claudel e Jessie Lipscomb, citada nos primórdios deste capítulo, seria resolvida, em parte, quando Lipscomb visitou a amiga no Asilo de Montdevergues, em 1929, acompanhada de seu marido, William Elborne. São de autoria de

---

<sup>22</sup> Paul Vibert em *Le Grand National*, 1º de maio de 1914.

<sup>23</sup> Paul Claudel em dezembro de 1913.

Elborne os últimos registros fotográficos de Camille Claudel, que são também os únicos capturados depois de sua internação.



Figura 34  
Camille Claudel e Jessie Lipscomb no Asilo de Montdevergues, 1929  
Fotografia: William Elborn  
Fonte: Ayrál-Clause (2002, p. 9).



Figura 35  
Camille Claudel no Asilo de Montdevergues, 1929  
Fotografia: William Elborne  
Fonte: Historia en Femenino (2012, online).

No tocante à participação de Camille Claudel em exposições, o número é bastante expressivo, tanto em seu período de vida como depois de seu desaparecimento. Há registros de que a artista integrou 42 exposições até 1913, ano em que foi internada. Camille Claudel só ganharia uma exposição integralmente dedicada a ela em 1951, no Museu Rodin, depois de um acordo entre a instituição e Paul Claudel. Desse ano até 2015 foram realizadas 26 exposições individuais de Camille Claudel, além de inúmeras mostras dedicadas a ela e a Rodin, a ela e a Paul Claudel ou mesmo coletivas com outros importantes escultores franceses. O período mais fértil de exposições foi entre 1984 e 1996 (um total de 19). Ao todo, contabiliza-se sua participação em 124 exposições até 2015.<sup>24</sup>

No que diz respeito a organizações de artistas mulheres, não se tem notícias de que Camille Claudel tenha integrado algum movimento como a União das Mulheres Pintoras e Escultoras, por exemplo, fundada no ano de sua chegada a Paris. Por outro lado, vinculou-se à Sociedade Nacional de Belas Artes, fundada por Rodin e outros artistas, em 1889. Esse é um dado interessante porque, especialmente na segunda metade do século XIX, já era vultoso o volume de textos que abordavam a educação e o trabalho femininos assim como a defesa pelo direito ao voto. A falta de referenciais femininos em sua linguagem artística pode ter sido a razão de sua pouca articulação nesse sentido. Em algumas passagens, é possível observar certo descontentamento de Camille Claudel com as mulheres que, em geral, disputavam atenções com ela ou, segundo seu entendimento, sabotavam seus planos, razão pela qual ela se sentia mais acolhida entre os homens, como desabafa com Rodin na carta a seguir:

Você vê que ódio profundo me dedicam todas as mulheres logo que me veem aparecer. Até que eu volte ao meu casulo, usam todas as armas. Além disso, logo que um homem gentil se preocupa em me pôr à vontade, a mulher chega para segurar-lhe o braço e impedi-lo de agir. Por causa disso, corro muito risco de nunca colher o fruto de todos os meus esforços e de me apagar na sombra das calúnias e das suspeitas maldosas (CLAUDEL, 2018a, e-book).

Por outro lado, a artista demonstrava uma consciência muito clara de sua condição e o conhecimento de todas as convenções que contribuíam para que ela não fosse bem aceita pela sociedade ou mesmo pela família. Em uma correspondência dirigida a Eugène Blot, ela se queixa de que “gostaria de ter uma profissão mais sedutora, que atraísse as pessoas em vez de fazê-las fugir”. E afirma que

---

<sup>24</sup> Conforme levantamento para o catálogo da exposição *Camille Claudel au miroir d'un art nouveau*. No Museu La Piscine (2014).

Teria feito melhor comprando vestidos e belos chapéus, que fizessem sobressair minhas qualidades naturais do que entregar-me a minha paixão pelos monumentos duvidosos e os grupos mais ou menos rebarbativos. Esta arte infeliz é feita mais para os barbudos e os imbecis do que para uma mulher relativamente favorecida pela natureza (CLAUDEL, 2018b, p. 268).

A artista fez esse desabafo na carta em que relata a Blot sobre um processo trabalhista que sofrera por parte de um rapaz que trabalhava para ela, episódio que reconstrói com bastante ironia, dizendo que foi “considerada capitalista, exploradora do povo pobre” e afirma ter resolvido tomando 200 francos emprestados de um amigo que, não acreditando em sua justificativa para a necessidade de dinheiro, suspeitou que ela estivesse mantendo um amante. Embora não tenha atuado politicamente em conjunto com outras artistas, Claudel participou de algumas exposições coletivas de artistas mulheres, uma delas a Exposição de Mulheres Pintoras e Escultoras, que ocorreu em 1910. De acordo com sua cronologia de exposições, ocorreram pelo menos outras duas depois de sua interdição, os Salões das Mulheres Artistas Modernas, nas edições de 1934 e 1938.

Não é raro que nos deparemos com a história de Camille Claudel em bibliografias que se voltam a artistas mulheres, à revisão de suas ausências na história da arte. Entretanto, é incomum encontrar aproximações entre Camille Claudel e os movimentos de mulheres na virada do século, justamente por sua falta de articulação, embora não lhe tenham faltado embates a enfrentar desde a formação até o mercado da arte por sua condição feminina. Jean-Paul Morel faz essa aproximação em um breve texto intitulado *Camille Claudel, feministe?* (2009), em que aborda a questão a partir de correspondências da artista. Em uma carta datada de 1898, por exemplo, Camille Claudel relata a Rodin que teria recebido uma jornalista do jornal *La Fronde*, possivelmente Judith Cladel, enviada por ele, cuja pauta era escrever sobre ela e sua obra. Ela pede a Rodin que adie a publicação e leia o artigo antes, pois certamente haveria coisas que a aborreceriam. Em outra correspondência trocada com Mary Léopold-Lacour, já em outubro de 1906, a artista também parece conversar sobre um artigo acerca de seu trabalho, também para o *La Fronde*. No trecho a seguir, podemos ver claramente o grau do incômodo que ela sentia quando vinculada a Rodin ou a suas *alunas*:

Não me encontro, atualmente, em estado de ser fotografada. Estive doente. Estou com o rosto desfeito e, depois, não tenho roupa que me favoreça. Esqueci de dizer-lhe que ficaria contente que fizesse um artigo sobre mim com a condição de que não fosse acoplada com um ou uma outra artista que não conheço (alguma protegida do Senhor Rodin para a qual ele me usará como rebocadora, como sempre). A vizinhança de certas pessoas não me agrada nem um pouco (CLAUDEL, 2018g, p. 295).

Em outra carta, enviada em janeiro de 1907, a artista se mostra irritada pelo teor da entrevista para o artigo e já não parece disposta a contribuir. Parece haver um descompasso entre o que ela acha importante mencionar sobre sua carreira e seu trabalho e o que Mary Léopold-Lacour gostaria de escrever:

Senhora,

Demorei um pouco a responder às perguntas que me fez. Primeiramente, estava e ainda estou muito doente. Fico de cama a maior parte do tempo, sentindo-me bem só deitada. Não tenho ninguém a quem confiar uma carta. Além disso, não se assuste com minha negligência. As perguntas que me fez me parecem supérfluas, inúteis para seu artigo. Qual a necessidade de se saber a quem pertencem meus objetos de arte? Há bastante coisa a ser dita com o que lhe disse em nosso último encontro. É muito mais interessante do que particularidades inúteis ou fazer enumerações. Achei, então, inútil responder-lhe. Receba meus cumprimentos. Camille Claudel (CLAUDEL, 2018f, p. 299).

Embora possa soar anacrônico associar ideias feministas a uma artista do século XIX, considero válida a reflexão, principalmente por sua não adesão formal ao movimento, em um momento inicial, fundador, como foi o da virada do século. Apesar disso, sua contribuição não foi irrelevante, ainda que tenha se dado muito mais por sua prática do que por seu discurso. Todo o caminho que ela percorreu para conseguir esculpir, viver de seu trabalho, ter reconhecimento entre seus pares, diz muito por si só. Parece-me, inclusive, que havia de sua parte uma decisão por disputar espaço com os homens, aqueles espaços ditos gerais, não específicos, como os salões dedicados a mulheres. Aproximar essa postura de Camille Claudel ao feminismo (embrionário, por certo) é também reconhecer que ele pode estar em nossas práticas, conscientes ou não, muito mais do que por uma filiação oficial.

### 1.3 CASA DAS MUSAS: DISCUTINDO O LUGAR DAS MULHERES NOS MUSEUS DE ARTE

A relação entre as mulheres e os museus tem sido bastante incorporada aos estudos feministas voltados para a história da arte, tanto no que diz respeito às obras – aquisição, coleção, exposição – quanto no que se refere ao corpo estruturante dessas instituições, em seu máximo exemplo, os cargos de chefia. Pode-se dizer que, desde os anos 1970, o campo das artes tem se mostrado permeável às questões feministas, algo que pode ser observado tanto na produção de uma considerável parte das artistas quanto nos debates teóricos do campo. Nesse sentido, o coletivo de arte Guerrilla Girls, fundado em 1985 e ainda atuante, desponta como a mais importante iniciativa daquele período, por

apresentar a ausência das mulheres nas artes a partir de dados, em números. Em um desses levantamentos, o coletivo enumerou quantas exposições individuais de artistas mulheres aconteceram em museus de Nova Iorque (Guggenheim, Metropolitan, Modern e Whitney). Quando atualizados em 2015, os dados apresentaram pouquíssima diferença, como podemos verificar na Figura 36.

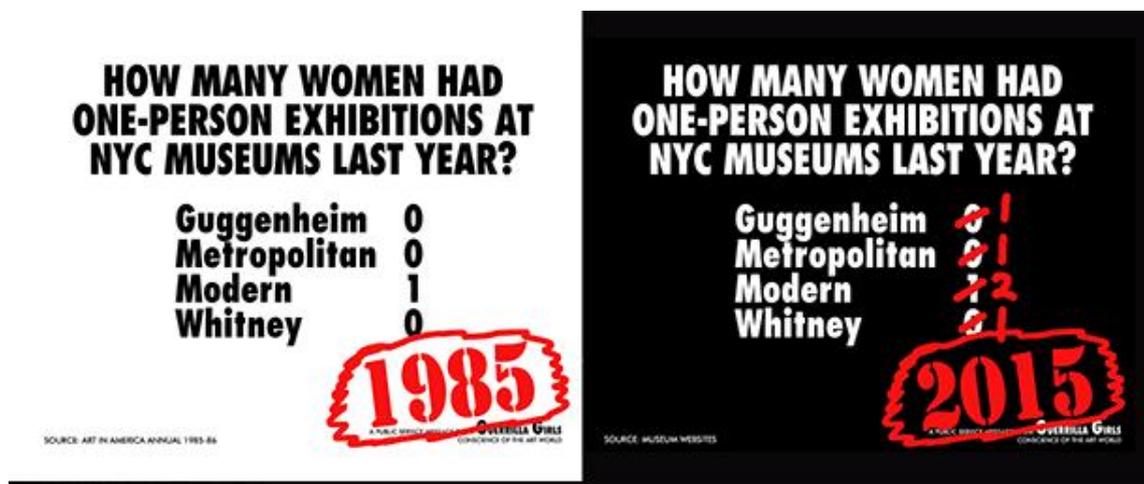


Figura 36  
Guerrilla Girls, 1985-2015  
Fonte: Guerrilla Girls (online).

Em outra publicação, realizada entre 2004 e 2005, as artistas ativistas problematizam que a presença feminina se dê tão somente no lugar de objeto do olhar masculino. Ao colocar a pergunta *Mulheres devem estar nuas para entrarem no Met. Museum?*, as ativistas tencionam destacar a desproporcionalidade entre o número de artistas mulheres e a massiva presença de seu corpo nu, enquanto representação, reiterando o poder do olhar como uma condição masculina, um dado explícito na produção plástica por muitos séculos de história da arte.

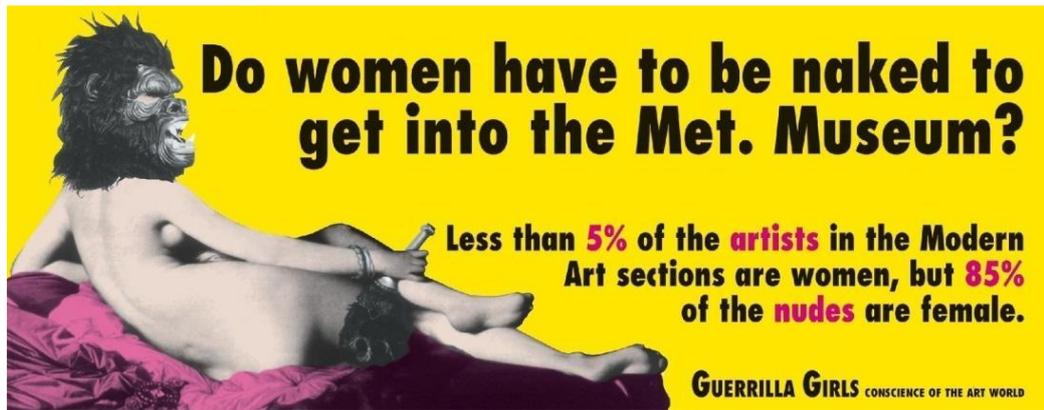


Figura 37  
Cartazete Guerrilla Girls  
Fonte: Guerrilla Girls (online).

Uma pesquisa realizada pela revista *ArtNews* em 2016 (RELLEY, 2017) revela números preocupantes, mesmo quando se referem a mulheres na arte contemporânea. O estudo mostra que, entre 2007 e 2014, apenas 16% das exposições individuais exibidas no Centre Georges Pompidou foram de artistas mulheres. Nos Estados Unidos, os números são um pouco melhores, mas ainda desiguais: analisando o mesmo período, somente 29% das exposições individuais realizadas no Whitney Museum eram de artistas mulheres. No ano 2000, o Guggenheim não apresentou absolutamente nenhuma mostra individual de artistas mulheres.

Do ponto de vista da representação feminina nos cargos de liderança, os dados não são mais animadores. O estudo *The Gender Gap*, promovido pela Association of Art Museum Directors, que conta com membros dos Estados Unidos, do Canadá e do México, em 2014 e atualizado três anos mais tarde, indica desigualdade na presença de mulheres e até mesmo na faixa salarial das mulheres em cargos de gestão:

Existem disparidades claras na representação de gênero, dependendo do tamanho do orçamento operacional. A maioria de museus com orçamentos de menos de US\$15 milhões são administrados por uma diretora feminina em vez de masculina, enquanto o inverso é verdadeiro para museus com orçamentos de US\$ 15 milhões ou mais. Para esta segunda corte de museus maiores, a representação feminina diminui à medida que o tamanho do orçamento aumenta. Em museus maiores e menores, as mulheres estão em desvantagem salarial em dólares absolutos, com a diferença mais exagerada nas maiores instituições. E, embora haja exceções na faixa de US \$ 6 milhões a US \$ 15 milhões, as diretoras do sexo feminino tendem a ter salários mais baixos do que os homens, se considerarmos a remuneração em relação ao orçamento operacional (GENDER GAP REPORT, 2017, online).

No artigo *Women in the temple: gender and leadership in museums*, Marjorie Schwarzer (2010) analisa especificamente a relação entre as mulheres e os museus, desde seus primórdios, no cenário norte-americano. A autora propõe uma genealogia dessa ligação,

comentando a maciça presença feminina nas instituições, desde o período pós-Guerra da Independência Americana, quando as mulheres de classes mais abastadas fundaram sociedades beneficentes de cunho humanitário, de saúde e de apoio ao fim da escravidão, possivelmente as únicas formas de contribuírem *politicamente* com a sociedade naquele período, tendo em conta que atividades como terra, negócios, política e guerra eram negadas às mulheres. Um movimento que, segundo a autora, foi estrategicamente reprovado depois da Guerra Civil, quando os homens passam a notar a necessidade de conter essas inclinações femininas e as tiraram do poder mesmo das próprias organizações que fundaram.

Uma vez afastadas dessas instâncias, as mulheres migraram para a causa da cultura e das artes, um campo mais adequado à ideia de suposta sensibilidade e inutilidade feminina, posto que arte era uma área ainda de pouco prestígio no cenário norte-americano da época. Schwarzer (2010, p. 19) comenta alguns exemplos desse estreito envolvimento das mulheres na própria constituição inicial das coleções, como foi o caso de Bertha Palmer e Florence Scott Libbey, que “eram ativas colecionadoras de pinturas e objetos de artes decorativas que formaram a base dos mais importantes museus de arte do país. Como o Instituto de Arte de Chicago (1879) e o Toledo Museum of Art (1901)”. A autora destaca ainda a notabilidade de mulheres no campo museológico na primeira década do século XX, tais como Cornelia Bentley Sage Quinton, que dirigiu o The Albright–Knox Art Gallery entre 1910 e 1923; Florence Berger, contratada como a primeira curadora no mais antigo museu público de arte, Wadsworth Atheneum, em 1926; e Maude Briggs, que se tornou diretora da Currier Gallery of Art, em 1929.

No entanto, o poder das mulheres nesses espaços decaiu vertiginosamente depois da Segunda Guerra Mundial, de acordo com a análise de Schwarzer, quando os homens retornados da guerra se tornaram figuras atrativas para a gestão de museus, uma curiosa virada, cujo resultado já vimos antes:

Durante os anos 1940 e 1950, os empregos em museus eram atraentes para os homens, especialmente para os veteranos de guerra que haviam ficado encantados com a cultura europeia e asiática enquanto estavam no exterior. Com o país aquecido em sua vitória militar, os livros de administração promulgarum um modelo “de cima para baixo” de fazer negócios. Palavras como “tática”, “alvo estratégico” e “pontos de bala” entraram em voga. Os homens associaram esses modelos hierárquicos aos museus e negaram valores como colaboração e consenso. Mais uma vez, muitas mulheres foram empurradas para as margens das instituições que fundaram e lideraram. Algumas vezes, os hábitos de trabalho feminino eram vistos tanto como ingênuos quanto contrários ao comportamento adequado de um executivo no comando (SCHWARZER, 2010, p. 19).

As demandas feministas que surgiram com força a partir da década de 1970 interferiram decisivamente aqui, de forma semelhante ao que se observou na escrita de história da arte, como o texto fundador de Linda Nochlin, *Por que não houve grandes artistas mulheres?*, publicado originalmente em 1971. As mulheres estavam em um momento de disputa por espaço e por narrativas próprias, de modo que, remontando gerações anteriores, iniciaram suas carreiras em museus ao longo dos anos 1970. Schwarzer aponta Marilyn Hoffman, contratada em 1971 como curadora do então Brockton Art Museum e que, apenas três anos mais tarde, assumiria o cargo de diretora. A autora destaca a importância das mulheres jovens na tentativa de retomar esses espaços:

Como mulheres jovens, elas trouxeram energia e dinamismo para um campo que estava se ramificando em novas direções. Elas fundaram museus de crianças e de descobertas, centros de artes e sociedades históricas locais e atualizaram velhas instituições. [...] Expuseram questões de disparidade salarial entre homens e mulheres, o teto de vidro e o assédio sexual. E aquelas que estavam no topo trabalharam duro para convencer as diretorias dominadas por homens de que as mulheres eram capazes de tomar decisões financeiras difíceis e representar o museu na comunidade empresarial. [...] Além disso, muitos corredores de poder das instituições permaneceram fechados às mulheres. No final dos anos 70, menos de 10% dos maiores museus do país tinham uma diretora feminina (SCHWARZER, 2010, p. 21).

Schwarzer discorre ainda sobre a preocupação das mulheres na busca por formação especializada na área, ao longo da década seguinte, apontando que foi no início dos anos 1980 que, pela primeira vez no país, o número de mulheres graduadas superou o número de homens em bacharelados. Além disso, foram criados grupos de apoio na área, como Art Table e Women's Director's Group of the Association of Art Museum Directors. Na mesma década, foi fundado o National Museum of Women in the Arts, em 1987, em Washington, primeiro<sup>25</sup> museu voltado exclusivamente para dar visibilidade à produção de artistas mulheres, fundado pela colecionadora Wilhelmina Cole Holladay. A inauguração serviu como impulso para inúmeras outras iniciativas similares em ideologia nos anos 1990, em todo o país (SCHWARZER, 2010).

O cenário apresentou uma curiosa (e tendenciosa) melhora em 1990, quando princípios ditos femininos passam a ser valorizados no discurso daqueles que Schwarzer intitula “gurus da gestão”, tais como “senso de compartilhamento”, “conexão em nível pessoal e emocional com os parceiros de trabalho” (SCHWARZER, 2010, p. 23). Esse modelo de liderança, de acordo com a autora, prospera e tem continuidade até o século

---

<sup>25</sup> Esse dado se refere aos Estados Unidos, contexto da autora. Em contexto global, o primeiro museu dedicado às mulheres precede em alguns anos o de Washington, inaugurado na Alemanha, em 1981.

XXI, o que não significa, em si, uma realidade tão igualitária quanto gostaríamos. Muitas instituições, por exemplo, têm uma quantidade de exposições dedicadas às mulheres desproporcional ao seu acervo, ou seja, é preciso olhar para além da mera aquisição de obras de artistas mulheres. Lembremos o caso do Museu do Prado, que em 2016 teve a primeira exposição individual dedicada a uma artista mulher, após quase duzentos anos de existência, apontando para o fato de que, para além de garantir uma boa representação de mulheres nas coleções, é preciso garantir-lhes visibilidade. A exposição apresentou a produção da pintora belga Clara Peeters (1607-1621), um dos nomes mais fortes na pintura de naturezas-mortas, o que em si já é algo bastante simbólico, posto que essa era uma das temáticas reservadas às mulheres na pintura, como os retratos e as paisagens posteriormente, por não exigirem observação de anatomia a partir de modelos nus, como no caso das pinturas históricas. Parte dos trabalhos de Peeters presentes na exposição integra a coleção permanente do Museu do Prado, na qual a diferença de quantidade de obras por sexo é bastante marcada: 41 artistas mulheres contra 5 mil artistas homens. Fica a dúvida se o fato de ser uma instituição tão antiga justifica esse atraso ou se, pelo contrário, agrava sua situação em relação a museus mais atuais.

Além disso, há ainda hoje diferenças salariais consideráveis e um descompasso entre o número de graduadas em artes (cerca de 80%) com relação às oportunidades em cargos superiores, ocupados geralmente por homens, já “nos primeiros anos de graduação, independentemente da idade e da experiência anterior”, nas palavras da autora. E tenhamos em conta que não só o acesso, mas as restrições, as condições de permanência no mercado de trabalho na área devem ser consideradas, a exemplo do caso recente da curadora que entrou com processo judicial contra o MoMA por ter sido dispensada do recrutamento para a vaga de curadora de performance porque, durante o processo, se descobriu que ela era mãe de um bebê (CURADORA..., 2018).

As exposições coletivas dedicadas a artistas mulheres têm sido um antídoto à supremacia masculina nas instituições há décadas e têm se colocado como meio de crítica e debate dessas desigualdades. Uma das primeiras iniciativas nesse sentido foi de Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, *Women Artists (1550-1950)*, realizada em 1976, no Los Angeles County Museum of Art. O projeto incluiu um imenso levantamento que colocou mais de 80 artistas<sup>26</sup>, da Europa e dos Estados Unidos, juntas na mesma exposição, organizadas cronologicamente, em sua maioria pintoras, atuantes ao longo do período já

---

<sup>26</sup> Contagem a partir do índice de artistas disponível no catálogo da exposição (HARRIS; NOCHLIN, 1981). A edição conta com outro índice, que ultrapassa 154 nomes de artistas que não figuraram a mostra, mas foram citadas ao longo do catálogo.

exposto no título. O catálogo da mostra é bastante rico nas informações sobre as artistas participantes e também se presta a dar breves panoramas históricos de cada período, a partir do ponto de vista da condição das mulheres. Filipa Lowndes Vicente, em seu texto *A Arte sem História – mulheres artistas sécs XVI-XVIII* (2005), reconhece a importância dessa exposição como uma das pioneiras do gênero e ressalta que a iniciativa mobilizou empréstimos de diversas instituições europeias e norte-americanas, públicas e privadas, e que também provocara um “efeito de ruptura” na própria disciplina de História da Arte, visto que foi produzida por duas historiadoras da arte, distinguindo-se, assim, por seu “caráter acadêmico e institucional” (VICENTE, 2005, p. 205). Em nota, a autora destaca diversas exposições coletivas dedicadas a mulheres, como *La Femme Artiste: d’Elisabeth Vigée-Lebrun à Rose Bonheur* (França, 1981) e *The Woman’s Art Show* (Reino Unido, 1982), de acordo com Vicente, as mais semelhantes com a proposta por Harris e Nochlin e realizadas praticamente em sequência. De acordo com o argumento da autora, o principal diferencial de *Women Artists (1550-1950)* foi ter colocado em exibição uma amostragem tão numerosa de artistas mulheres, causando um enorme estranhamento na época e levando à reflexão acerca dos critérios de valorização das obras e de seus autores na história da arte.

Incorporando as premissas do valor artístico definidas pela história da arte, ou seja as noções de “qualidade”, “originalidade”, “estilo”, a exposição e o texto do catálogo que a acompanhou integravam a obra das mulheres artistas no cânone artístico que até então fora somente um cânone masculino. Este cânone tradicional, instituído sobretudo nas universidades, mas também disponível a um público muito mais alargado, através de exposições temporárias e museus, de histórias da arte em forma de *coffee-table books* ou monografias de artistas a preços acessíveis, moldara a formação de grande parte do público de *Women Artists*. Assim, mesmo para a maioria dos visitantes mais cultos, o habitual reconhecimento do nome ou do estilo das obras observadas num museu era difícil de praticar. As rotinas do reconhecimento fácil eram postas em causa pelo desconhecimento dos nomes das artistas expostas (VICENTE, 2005, p. 206).

Tais discussões não se esgotam mesmo nos dias atuais, quando, supostamente, não seria mais necessário pensar artes visuais em termos de gênero, diante da comprovada presença de mulheres na arte contemporânea. Para citar um exemplo mais recente, *Elles@centrepompidou: Artistes Femmes dans La Collection Du Musée National d’Art Moderne* (2009-2010), que surpreendeu o público por seus números: mais de quinhentas obras e um número superior a duzentas artistas. Em certa medida, a mostra traz para o debate a produção artística feminina em contraponto à pouca visibilidade que essas artistas receberam e recebem nos espaços institucionais e reitera que a situação não está resolvida como se pode pensar. A quantidade de artistas contemporâneas no acervo do Pompidou é imensa e, ainda assim, a instituição se dedicou a realizar uma exposição só de artistas

mulheres. O corpo curatorial se sentiu provocado a responder se “as artistas mulheres são hoje suficientemente numerosas, diversas, representativas, para que o Musée National d’Art Moderne possa cumprir sua missão, ou seja, descrever a história da arte de seu século apenas com elas? Se sim, por que e como isso é possível?” (DEBRAY; LAVIGNE, 2013, p. 11).

Outra mostra, ainda mais atual, ocorreu na instituição norte-americana Denver Museu de Arte, de outubro de 2017 a janeiro de 2018, intitulada *Her Paris: Women Artists in the Age of Impressionism*. A exposição trouxe obras das mais conhecidas pintoras do período, Mary Cassat, Berthe Morisot, Rosa Bonheur, mas abordou também trabalhos de artistas menos conhecidas pelo público dos Estados Unidos, como a alemã Paula Modersohn-Becker e a dinamarquesa Anna Ancher. Ao todo, a mostra apresentou mais de 80 pinturas de sete artistas mulheres da Europa e dos Estados Unidos.

Trazendo um exemplo também atual, agora brasileiro, tivemos a *Mulheres Artistas: as pioneiras (1880-1930)*, exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2015, na qual foram expostas obras em pintura e escultura produzidas nesse período e que tinha um claro teor social, tanto no discurso do diretor da instituição, Tadeu Chiarelli, que reiterou a importância da mostra do ponto de vista sociocultural, quanto nas palavras da dupla de curadoras, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. Para elas, a exposição seria um meio de dar a ver a produção de artistas que, “em suas épocas, lograram distinções honoríficas e premiações” (SIMIONI; DIAS, 2015, p. 17). De acordo com as curadoras, é importante observar também que várias dessas obras não são muito conhecidas e raramente são expostas, ficando “dispersas entre coleções públicas e privadas, sendo que as mais conhecidas são aquelas vinculadas ao Modernismo brasileiro e presentes nos grandes museus, sobretudo em São Paulo, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti” (SIMIONI; DIAS, 2015, p. 17). Nessa exposição, grande ênfase foi dada à questão da formação dessas artistas, seu acesso ao ensino em artes, que, ainda que desigual, foi crucial para “promover o reconhecimento posterior das mulheres artistas em diversos gêneros e suportes artísticos”. Para as curadoras, em síntese, era importante que essa mostra proporcionasse múltiplas experiências ao público: “a contemplação de tais obras, a reflexão sobre o papel da artista, seus desafios e sua legitimação, a memória e as lacunas produzidas pela historiografia da arte” (SIMIONI; DIAS, 2015, p. 17).

As curadorias pautadas em gênero levantam questões muito ricas para debate, já que são, em um só tempo, necessárias e arriscadas. Ana Paula Cavalcanti Simioni comenta os principais aspectos desse desafio no texto *A difícil arte de expor mulheres artistas* (2011).

Para a autora, tais exposições poderiam achatar, homogeneizar a diversidade estética das obras produzidas por mulheres, assim como afastá-las dos debates estéticos centrais. Ela questiona se

A fim de dar visibilidade às mulheres artistas optou-se por autonomizá-las, em função de algo em comum, seu pertencimento ao mesmo sexo, com isso não se incorre no perigo de suscitar a falaciosa crença na existência de uma sensibilidade, uma plástica, um espírito comum a todas? Ou, em outros termos, se estaria revisitando o fantasma de uma “arte feminina”? (SIMIONI, 2011, p. 378).

Ao resenhar o catálogo da célebre exposição no Centre Georges Pompidou já comentada, Simioni volta sua crítica para a ausência de indagações sobre as políticas de aquisição institucionais e também a respeito dos “critérios que guiaram a constituição dos acervos e, portanto, que permitiram a formação desse conjunto notável mobilizado pela exposição e reproduzido em seu catálogo, mas ainda assim, sujeito a ausências de outras artistas?” (SIMIONI, 2011, p. 387).

Pensar os museus em termos de gênero nos deixa claro o quanto ainda estamos distantes de uma sonhada equidade na liderança dessas instituições. Possivelmente por conta disso, ainda precisamos contabilizar o número de artistas mulheres nas coleções, o número de exposições dedicadas a elas e, em termos atuais e locais, quantas artistas mulheres temos em nossas Bienais<sup>27</sup>, por exemplo.

Convém pensarmos a exclusão das mulheres a partir de mais um dos lugares onde isso se reflete, na historiografia do campo. Em 2017, foi publicado *A HISTÓRIA DA ARTE* (MORESCHI; PEREIRA; SANTOS, 2017), um projeto que mapeia as desigualdades no cenário das artes visuais, cujo objetivo era mostrar, quantitativa e qualitativamente, o quanto nossas principais fontes historiográficas no estudo da arte são excludentes, privilegiando uma linha do tempo das artes predominantemente masculina e branca. A publicação em forma de panfleto foi enviada gratuitamente a instituições culturais e museus no Brasil e também no exterior para ser disponibilizada nas entradas desses locais. Entre Argan, Gombrich, Wölfflin e companhia, temos 10 autores e apenas 2 autoras. Todas e todos brancos, em sua maioria europeus. No tocante aos artistas, o cenário não melhora, pelo contrário. Reproduzo a seguir um recorte da publicação, aproveitando a visualidade do material no levantamento de artistas:

---

<sup>27</sup> Ver: *A Arte Feita por Mulheres é diferente?* Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/09/30/culturaipilon/noticia/a-arte-feita-por-mulheres-e-diferente-1745201>. Acesso em: 10 jul. 2018.

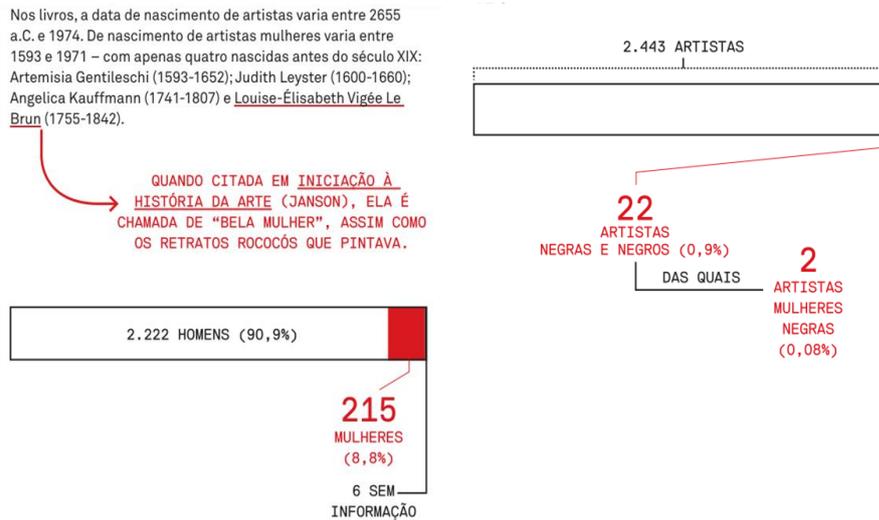


Figura 38  
Levantamento HISTÓRIA DA \_ARTE  
Fonte: Moreschi, Pereira e Santos (2017).

O estudo é assumidamente político, mostrando-se uma potencial ferramenta de debate do papel das instituições na mudança do cenário diagnosticado. Foram 11 livros investigados, e a quantidade de autores e autoras já evidencia a desigualdade de gênero também na escrita da história da arte. Embora hoje as mulheres possam ser maioria nos cursos de artes<sup>28</sup>, marcando presença massiva como alunas e como professoras, isso é algo recente se lembrarmos de toda a dificuldade de acesso que tiveram para ingressar nas universidades e, posteriormente, as restrições que sofreram dentro do ensino de artes. Assim, fica evidente essa exclusão histórica também no espaço discursivo das mulheres na escrita da história da arte.

A desigualdade de gênero na própria carreira de historiadores de arte também tem despertado interesse. Lanço mão de um estudo publicado em 2008, nos Estados Unidos, intitulado *Equality and Illusion: Gender and Tenure in Art History Careers*, no qual se discutem as relações familiares pela perspectiva de gênero e suas implicações nas carreiras no campo da arte, de acordo com os autores, a área das humanidades com maior representação feminina. A propósito, já de começo, apresenta-se como problema o fato de que o próprio número superior de mulheres em um determinado campo faz com que os estudos de desigualdade de gênero não pareçam tão necessários quanto nas ciências, nas quais as mulheres têm baixa representação (CERNY; MARESI; MORRISON; RUDD; SADROZINSKI, 2008). O artigo baseia-se em um estudo que avaliou mais de 500 PhDs em história da arte, levando em conta suas trajetórias desde a formação escolar até 15 anos depois de PhDs.

<sup>28</sup> Até 1991, mais de 65% das graduadas britânicas em Belas Artes eram mulheres, ao passo que 84% das exposições individuais realizadas nas melhores galerias de Londres, no mesmo período, foram dedicadas a artistas homens (DUFFIN, 1998).

São apresentadas diferentes hipóteses e formatos de união entre casais e apontadas as diferentes maneiras de interferências que podem ter sobre as carreiras, tanto de homens quanto de mulheres, e, em síntese, há sim determinados perfis de casais em que a mulher não é prejudicada em sua carreira acadêmica; todavia, no caso dos homens, o casamento, de modo geral, beneficia-os.

Apesar de algumas historiadoras da arte dedicarem parte de sua produção ao debate acerca das artistas mulheres – Griselda Pollock, Linda Nochlin, Tamar Garb, Whitney Chadwick, para citar as principais –, normalmente essas autoras figuram em bibliografia específica, ficando à parte dos livros oficiais. É importante utilizar essas referências também em outras pesquisas em arte para que elas não acabem limitadas a essa temática, visto que a maioria delas também tem contribuições interessantes em história da arte, para além da imprescindível discussão sobre artistas mulheres ou desigualdade de gênero. Isso porque tais autoras não costumam sequer chegar a quaisquer leitores, como bem pontua Frances Borzello em um artigo que discute os escritos feministas sobre arte nos anos 1980. Ao comentar a respeito da baixa popularidade dos escritos sobre artistas mulheres, a autora defende que “a situação é muito boa para quem sabe lidar com a questão e não é ruim para quem sabe um pouco e gostaria de saber mais. Mas é difícil imaginar como alguém que não conhece as abordagens e atitudes estimulantes dos escritos feministas de arte seria capaz de encontrá-los por acaso” (BORZELLO, 1998, p. 54).

Embora esses dados não se refiram especificamente aos museus, é importante atentarmos para o quanto esses estudos estão interligados e apontam pistas para compreendermos a complexa trama ainda excludente para as mulheres no campo da arte. São fatores que se entrecruzam e alimentam um ciclo que ainda vigora: homens escrevendo sobre artistas homens; homens que lideram instituições onde predominam artistas e exposições dedicadas a artistas homens.

Assim, ao pesquisar sobre Camille Claudel, a categoria artista mulher ainda faz sentido. Da mesma forma, impõe-se como necessidade refazer seu percurso profissional a fim de investigar quais foram os caminhos que levaram até o atual suposto reconhecimento da artista, com um museu que lhe rende homenagem. Quando elucidado sobre sua formação, sobre a boa recepção crítica a suas obras e as poucas encomendas que recebeu, busco demonstrar que a relativa distinção que recebeu em comparação às suas contemporâneas não lhe garantiu, necessariamente, um lugar no campo em tempo de não ter sua carreira arruinada, inviabilizada. Se considerarmos seu nome como tema de pesquisa, isso levou mais de quatro décadas depois de sua morte para acontecer.

Uma vez contextualizada a artista à sua condição feminina no campo da arte e traçada sua trajetória nesse lugar, social e profissionalmente, fez-se necessário pontuar acerca do espaço das mulheres nos museus de arte, desde as coleções e exposições, e até mesmo a atuação profissional nessas instituições. Dessa forma, é possível ter ideia da importância de um museu dedicado a Camille Claudel diante de um cenário tão desigual. Embora essa iniciativa carregue em si milhares de interesses outros que estão para além da pretensa justiça à história e à obra da artista, ela é bastante representativa enquanto primeira instituição francesa dedicada a uma artista mulher.

**2**

**CAMILLE CLAUDEL: ESPAÇOS DE EXISTÊNCIA**

## 2.1 A COLEÇÃO CAMILLE CLAUDEL NO MUSEU RODIN

Notório exemplo de museu monográfico, o Museu Rodin teve também um importante papel no resgate da memória de Camille Claudel, já que, até a abertura do museu próprio da artista, era nessa instituição que se encontrava a quantidade mais expressiva de suas obras, cerca de 20 esculturas, desconsiderando os estudos, dos quais falarei adiante. Sua importância na difusão de Claudel ao longo do tempo tem seu preço: num certo sentido, o fato de uma parcela tão importante de sua produção encontrar-se no museu de Rodin, por ele fundado, contribui para uma imagem de subordinação da escultora ao antigo mestre, reproduzida até hoje, que insiste em encerrá-la no lugar de amante, aprendiz ou musa de Rodin. Todavia, enquanto lugar de existência de Camille Claudel e de sua produção desde os anos 1950, a instituição precisa ser analisada na minúcia, de sua constituição à formação dessa coleção que conta com obras emblemáticas da artista, abarcando um período crucial de sua produção, entre elas *L'Âge Mûr* nas versões em gesso e em bronze, *Clotho*, *La Vague* e *Les Causeuses*, essas últimas espécies raras, esculpidas em ônix.

Conhecido também como Hôtel Biron, o museu localiza-se em uma construção de arquitetura neoclássica, construída entre 1727 e 1732, por Abraham Pyrene de Moras (1686-1732). Em seus primórdios, o edifício já foi propriedade particular, funcionou como espaço de locação para eventos, festas e concertos. Quando arrendado para a Igreja, Biron serviu de sede para uma escola para meninas. Os famosos jardins do Museu Rodin, que hoje abrigam obras monumentais do artista, já foram horta, pomar, pastagens, no século XIX. A edificação foi colocada à venda no início dos anos 1900 e, enquanto não encontravam um comprador, artistas renomados ocuparam os espaços como inquilinos, entre eles Jean Cocteau (1889–1963), Henri Matisse (1869–1954) e a escultora Clara Westhoff (1878–1954), que teria sido a primeira artista a comentar sobre o espaço com Rodin, de acordo com a página do Museu.



Figura 39  
Museu Rodin, Paris  
Fotografado pela autora, janeiro de 2015  
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Abreviando a cronologia, em 1908 o escultor alugou quatro quartos no piso térreo e instala algumas obras de grande porte no jardim. Em 1911, ele passou a ocupar toda a propriedade, mesmo ano em que o edifício foi vendido ao Governo Francês, com a finalidade de receber departamentos públicos. Porém, Rodin continuou ocupando o local, até que, em 1916, em uma Assembleia Nacional, o Governo decidiu aceitar seu pedido, datado do final de 1909, no qual ele se comprometia a doar suas obras recebendo em troca a garantia de poder residir no local até sua morte:

Eu dou ao Estado todas as minhas obras em gesso, mármore, bronze e pedra, e meus desenhos, bem como a coleção de antiguidades que eu tive tanto prazer em reunir para a educação e formação de artistas e trabalhadores. E peço ao Estado que mantenha todas essas coleções no Hôtel Biron, que será o Museu Rodin, reservando-me o direito de residir ali toda a minha vida (RODIN *apud* MUSÉE RODIN, online).<sup>29</sup>

Véronique Mattiussi (2014), que traçou a trajetória das obras de Camille Claudel no Museu Rodin para o catálogo da exposição *Camille Claudel: Au Miroir D'un Art Nouveau*, comenta que, em 1914, Mathias Morhardt teria proposto a Rodin que dedicasse uma sala

---

<sup>29</sup> Carta de Auguste Rodin a Paul Escudier, final de 1909.

especial para as obras da artista, antes mesmo da inauguração do espaço como Museu, o que ocorreria somente em 1919. A carta enviada por Morhardt evidencia sua preocupação com o destino das obras da artista, em posse de diferentes colecionadores, inclusive ele. A preocupação era mais do que genuína, posto que, poucos anos antes, Camille Claudel havia sido internada compulsoriamente pela família, o que facilitava muito a dispersão de seus trabalhos e seu completo apagamento da cena artística da época:

“Gostaria de saber se você concorda com a ideia de reservar um quarto no Hôtel Biron para a obra de Camille Claudel” [...] Nós reuniremos lá tudo o que ela nos deixou. Escusado dizer que, de minha parte, ficaria feliz em dar espontaneamente o que eu conservei dela. Tenho certeza de que nossos amigos Fenaille, Peytel, etc., farão o mesmo. E será um belo museu, digno de vizinhança com o seu. Você não concorda? (MORHARDT *apud* MATTIUSI, 2014, p. 258).

A construção do espaço acabou por não se concretizar na ocasião devido às supostas dificuldades imediatamente apontadas por Rodin, em sua resposta ao amigo:

Quanto ao Hôtel Biron, nada está acabado ainda. A intenção de ficar com quaisquer esculturas da Srta. Say [pseudônimo fonético do C de Camille Claudel] me dá grande prazer. Este lugar é pequeno e eu não sei como vamos fazer com os quartos. Teria de fazer algumas reformas, para ela e para mim. Mas qualquer que seja a proporção e se isso for concluído, ela terá seu lugar (RODIN *apud* MATTIUSI, 2014, p. 258).

Esse espaço dedicado a Camille Claudel foi conceitualmente criticado por Reine-Marie Paris na biografia que escreveu sobre a escultora, em 1988, especificamente no capítulo em que comenta a respeito da imagem predominante e da produção da artista àquela época. De acordo com a autora, Rodin teria aceitado a proposta sem resistência, não como prova de respeito a ela, mas como reafirmação de uma autoridade quase paternal, ficando responsável pela guarda das obras da “filha adotiva” (PARIS, 1988, p. 222). Assim, Paris já nos alertava para o risco de uma coleção de Camille Claudel dentro do Museu Rodin, na relação de dependência que isso fatalmente sugeriria. Em vez do tom de homenagem – provável intenção de Mathias Morhardt –, para Reine-Marie Paris, esta seria apenas mais uma tentativa de fortalecer e deixar mais evidente a relação hierárquica entre os dois artistas.

De acordo com Mattiussi (2014), em 1949, Paul Claudel teria reivindicado à curadora do Museu Rodin que a instituição providenciasse uma retrospectiva com obras de Camille Claudel. Tal pedido seria a realização tardia de seu desejo de homenagear a irmã, falecida em 1943. Segundo a autora, o irmão idealizara uma exposição poucos meses depois da morte da artista, mas teria renunciado à ideia. O ressentimento de Paul Claudel com

Rodin, demonstrado em inúmeros episódios, fazia desse pedido algo tão surpreendente que não poderia ser recusado. A exposição inaugurou-se em novembro de 1951 e teve boa recepção da crítica de arte local da época. Ao final da mostra, já em 1952, como forma de retribuir a dedicação empreendida na realização do projeto, Paul Claudel doou ao Museu Rodin quatro obras da irmã: o grupo em bronze de *L'Âge Mûr* (1898), Figura 38; o grupo em gesso de *L'Âge Mûr*, em sua primeira versão, (1895), Figura 39; *O Vertumme et Pomone* (1905), Figura 40; e *Clotho* (1893), Figura 41, solicitando como contrapartida apenas a garantia tanto de conservação como de exibição das esculturas.



Figura 40  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Âge Mûr* (1893)  
Bronze, 131 x 195 x 78 cm  
Museu Rodin, Paris  
Doação de Paul Claudel, 1952  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 41  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Âge Mûr*, 1893 (primeira versão)  
Gesso, 87 x 103,5 x 52,5 cm  
Museu Rodin, Paris  
Doação de Paul Claudel, 1952  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 42  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Vertumne e Pomone*, 1886-1905  
Mármore, 91 x 80 x 42 cm  
Museu Rodin, Paris  
Doação de Paul Claudel, 1952  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 43  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Clotho*, 1893  
Gesso, 90 x 49,3 x 43,5 cm  
Museu Rodin, Paris  
Doação de Paul Claudel, 1952  
Fonte: Musée Rodin (online).

Véronique Mattiussi comenta que essas doações não só deram origem à coleção de obras da escultora, como também inauguraram o interesse do Museu Rodin em estabelecer uma política de aquisições e doações. A autora constrói uma genealogia dessa coleção, iniciada por volta de 1960, contando como as obras chegaram até esse acervo e trazendo informações como data e os valores envolvidos nas negociações.

Não é possível informar com precisão quando se materializou a ideia de uma sala dedicada a Camille Claudel. Analisando-se dois guias do museu, um que antecede a doação de Paul Claudel e outro dos anos 1990, é possível concluir que pelo menos até 1992 não havia um espaço exclusivo para a produção da escultora. Esculturas de sua autoria, como *Vertumme et Pomone*, *Les Causeuses*, em ônix, *La Petite Châtelaine* e *L'Âge Mûr*, dividiam espaço na sala 6 do museu com esculturas de Rodin produzidas ao longo do relacionamento afetivo e artístico que tiveram, incluindo alguns retratos de Camille Claudel, como *L'Aurore*

e *L'Adieu*. Na sala 10, junto à escultura *Danaïde*, de Rodin, encontrava-se *Clotbo*, possivelmente uma aproximação pela temática mitológica.

No que diz respeito à coleção, algumas informações se desencontram. De acordo com a página virtual oficial da instituição, a partir da pesquisa por autoria, chega-se a 45 resultados. Por essa fonte, seriam 19 esculturas e o restante constituído por estudos ou esboços. Convém esclarecer que muitos títulos se repetem nessa busca – 20 desses estudos, por exemplo, intitulam-se *Tête rieur*. No entanto, ao conferir a ficha catalográfica de todas as obras, percebe-se que possuem números de inventário distintos. Duas dessas peças são datadas (1891-1892) e integram o conjunto hoje exposto no Museu Rodin, uma versão em terracota e outra em bronze. Há ainda três versões *Tête d'Esclave*, mas apenas uma delas indica a data, 1887, além de *Étude du pied gauche*, em gesso, e ainda *Étude pour Sakountala* e *Esquisse pour Sakountala*, esta última adquirida em 2017 pela venda pública realizada com apoio do Estado.

Já o catálogo da exposição *Camille Claudel: au miroir d'un Art Nouveau* (2014) lista apenas 15 obras de Camille Claudel integrando a coleção do Museu Rodin: *Vertume et Pomone*, mármore; *La Petite Châtelaine*, mármore; *Clotbo*, gesso; *Buste de Rodin*, bronze (Figura 46). *La Valse*, bronze (Figura 44); *Perseu e Medusa*, redução em mármore (Figura 45); *Les Causeuses*, ônix e bronze, *La Vague*, ônix e bronze (Figuras 28 e 30); *L'Âge Mûr* 1ª versão, gesso; *L'Âge Mûr* 2ª versão, bronze; *Buste de Paul Claudel à trente sept ans*, bronze; *L'Implorante*, redução em bronze; *Tête de femme au chignon*, bronze; *Étude de pied gauche*, gesso; *Jeune fille à la gerbe*, terracota. Presumo se tratar de uma contagem desatualizada, já que é inferior inclusive ao que encontramos exposto no Museu Rodin, um total de 18 obras, na 16ª sala expositiva, de acordo com levantamento *in loco*<sup>30</sup>, realizado em abril de 2018.

---

<sup>30</sup> Agradeço o especial engajamento e disponibilidade de Chester Santos e Cíntia Marques Silva de realizarem a pesquisa de campo e o levantamento fotográfico atualizado. Na ocasião, encontravam-se na sala 16: *Clotbo*, *La Vague*, *L'Âge Mûr* em suas duas versões, em gesso e bronze, *Buste de Rodin*, *Vertumme et Pomone*, *La Valse*, *Jeune Fille à la Gerbe*, *Petite Châtelaine*, *Esquisse pour Sakountala*, *Étude du pied gauche*, *Tête de femme avec casque*, duas versões de *Tête rieur*, *Buste de Paul Claudel à trente sept ans*, *Les Causeuses* em três versões: gesso, bronze e ônix.



Figura 44  
Camille CLAUDEL (1868-1943)  
*La valse*, 1893  
Bronze, 43,2 x 23 x 34,3 cm  
Museu Rodin, Paris  
Aquisição, 1963  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 45  
Camille CLAUDEL (1868-1943)  
*Persée et Gorgone*, 1898-1899  
Mármore, 52,3 x 20 x 32 cm  
Museu Rodin, Paris  
Aquisição, 1963  
Fonte: Musée Rodin (online).



Figura 46  
Camille CLAUDEL (1868-1943)  
*Retrato de Auguste Rodin*, 1892  
Bronze, 40 x 24,6 x 28 cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).

No tocante às exposições, o Museu Rodin já realizou quatro mostras individuais dedicadas à escultora: *Camille Claudel*, em 1951, com 40 obras; *Camille Claudel 1864-1943*, em 1984, contando com 59 obras; uma terceira, em 1991, que também levava o nome da artista, com 80 esculturas, 19 pinturas e desenhos; a última, novamente intitulada *Camille Claudel 1864-1943*, em 2007–2008, com 93 trabalhos no total<sup>31</sup>. Nesta última, a proposta era que fosse possível ver a produção de Camille Claudel de forma mais independente de Rodin:

Esta retrospectiva lança uma nova luz sobre a carreira artística, pontuada por obras-primas, de uma artista que é atualmente mais conhecida pela sua vida privada do que por suas próprias criações. Depois de ter sido julgada por um

---

<sup>31</sup> De acordo com levantamento de exposições no catálogo *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau* (2014), já referenciado.

longo tempo em referência a Rodin, a arte de Camille Claudel é agora considerada como profundamente original, intensa e radiante em seu próprio direito. O objetivo desta exposição é examinar o trabalho desta artista livre de espírito fora do contexto de seu caso de amor com Rodin.<sup>32</sup>

Ainda é cedo para mensurar se a abertura do Museu Camille Claudel impactará na visitação do Museu Rodin. Minha aposta é que serão públicos complementares que, uma vez na França, serão mobilizados a visitar o museu dedicado à artista, recém-inaugurado e não muito distante da capital. A relação entre as instituições, aliás, parece bastante amigável, de modo que mesmo apresentando as duas maiores coleções de obras de Camille Claudel, não parecem disputar um mesmo público. No entanto, é seguramente bastante simbólico que o Museu Rodin deixe de ser o único destino para admiradores de obra Camille Claudel que desejem ver um número expressivo de esculturas da artista.

## 2.2 CAMILLE CLAUDEL EM COLEÇÕES PELO MUNDO

De acordo com o catálogo *raisonné* de Camille Claudel (2005), há no total 108 obras da artista, sendo 80 esculturas e o restante, desenhos, gravuras e pinturas. Além dessas, constam ainda 13 obras classificadas como “não localizadas” e 5 que seriam “novas atribuições”<sup>33</sup>. Parte considerável desses trabalhos encontra-se distribuída em coleções particulares e públicas, em sua maioria francesas, como se pode constatar pelo levantamento a seguir.

### **Obras de Camille Claudel em coleções públicas**

- Abbeville, Museu Boucher-de-Perthes: *Psaume*, bronze;
- Aurillac, Museu de Parieu: *Buste de Rodin*, bronze;
- Avignon, Museu Calvet: *Jeune Romain*, bronze;
- Bagnols-sur-Cèze, Museu Albert-André: *L'Implorante*, redução em bronze;
- Bar-le-Duc, Museu de Belas Artes: *La Vieille du Pont-Notre-Dame*, carvão vegetal;
- Beaufort-em-Vallée, Museu Joseph-Denais: *La Petite Châtelaine*, bronze;
- Cambrai, Museu Municipal: *L'Abandon*, bronze;

---

<sup>32</sup> Conforme texto de divulgação da exposição retrospectiva de Camille Claudel no Museu Rodin, em 2008. Disponível em: <http://musee-rodin.fr>. Acesso em: 15 jun. 2018.

<sup>33</sup> De acordo com o catálogo *raisonné* de 1996, o número diverge um pouco: seriam 99 obras no total, sendo 71 esculturas, incluindo estudos; 28 desenhos, gravuras e pinturas e 32 não contabilizadas.

- Château-Gontier, Museu Municipal: *Portrait de la Comtesse de Maigret*, carvão vegetal;
- Châteauroux, Museu Bertrand: *Sakountala*, gesso manchado, e *Buste de Paul Claudel enfante*, bronze;
- Château-Thierry, Museu Jean-de-La-Fontaine: *Buste de Paul Claudel à trente sept ans*, gesso;
- Cherbourg, Museu Thomás-Henri: *Giganti*, bronze;
- Clermont-Ferrand, Museu Bargoin: *Buste de Louise de Massary*, bronze;
- Draguignan, Museu de Belas Artes: *Rêve au coin du feu*, mármore;
- Guéret, Museu Municipal: *Buste de Rodin*, bronze;
- Honfleur, Museu Eugène-Boidin: *Femme de Gérardmer*, carvão vegetal;
- Laon, Museu Municipal de Arqueologia: 4 reproduções antigas de desenhos em carvão vegetal;
- Lille, Palácio de Belas Artes: *Giganti*, bronze; *Busto de Louise de Massary*, terracota;
- Montauban, Museu Ingres: *Buste de Charles Lhermitte*, bronze;
- Paris, Museu D'Orsay: *L'Âge Mûr* 2ª versão, bronze; torso de *Clotho*, gesso;
- Paris, Museu Rodin: *Vertume e Pomone*, mármore; *La Petite Châtelaine*, mármore; *Clotho*, gesso; *Buste de Rodin*, bronze; *La Valse*, bronze; *Persée et Gorgone*, redução em mármore; *Les Causeuses*, ônix e bronze; *La Vague*, ônix e bronze, *L'Âge Mûr* 1ª versão, gesso; *L'Âge Mûr* 2ª versão, bronze; *Busto de Paul Claudel à trente sept ans*, bronze; *L'Implorante*, redução em bronze; *Tête de femme au chignon*, bronze; *Étude de pied gauche*, gesso; *Jeune Fille à la Gerbe*, terracota;
- Paris, museu do Petit-Palais: *Busto de Rodin*, bronze<sup>34</sup>;
- Poitiers, Museu Saint-Croix: *Niobide Blessée*, bronze; *L'Abandon*, redução em bronze; *La Valse*, bronze; *La Fortune*, bronze; *Profonde Pensée*, mármore; *Profonde Pensée*, modelo-matriz em bronze; *Buste de femme aux yeux clos*, terracota;
- Reims, Museu de Belas Artes: *Giganti*, bronze;

---

<sup>34</sup> Em visita ao Petit Palais em janeiro de 2015, foi perguntado, mas funcionários da instituição não souberam informar a respeito dessa obra; desconheciam sua localização, embora nesta e em outras fontes sua localização indicada seja no Petit Palais.

- Roubaix, La Piscine – Museu da Arte e da Indústria André-Diligent: *Buste de Rodin*, bronze; *Le Petite Châtelaine*, mármore<sup>35</sup>; *Étude pour l'Implorante*, bronze; *Torse de Femme Accroupie*, bronze; *Les Causeuses*, gesso; *Chienne Affamée*, gesso;
- Toulon, Museu de Arte e de Arqueologia: *Jeune Romaine*, bronze;
- Toulouse, Museu dos Augustinos: *Jeune Romaine*, bronze;
- Tourcoing, Museu de Belas Artes: *Jeune Romaine*, bronze;

### **Obras de Camille Claudel em museus estrangeiros**

- Bejaïa, Museu da Argélia: *Niobide Blessée*, gesso;
- Brême, Kunsthalle Bremen: *Giganti*, bronze;
- Bucareste, Museu Nacional de Arte da Romênia: *Femme accroupie*, bronze; *Torse de Femme Debut*, bronze; *Le Peintre*, esboço amador, gesso patinado;
- Genebra, Museu de Arte e de História: *Les Causeuses*, gesso;
- Martigny, Fundação Pierre Gianadda: *L'Implorante*, pequeno modelo, bronze; *L'Abandon*, pequeno modelo, bronze; *La Fortune*, bronze;
- Munique, Nova Pinacoteca: *La Valse*, redução bronze dourado;
- Nova Iorque, Museu de Arte do Brooklyn, Coleção Cantor: *L'Implorante*, pequeno modelo, bronze; *La Valse*, bronze; *Buste de Rodin*, bronze;
- Nova Iorque, Museu Metropolitan: *L'Implorante*, pequeno modelo, bronze;
- São Francisco, Palácio da Legião de Honra: *Buste de Rodin*, bronze;
- Soumaya, Museu Soumaya: *Buste de Rodin*, bronze, e *Les Causeuses*, mármore;
- Washington, Museu de Belas Artes: *Buste de Rodin*, bronze.

À contagem acima, somam-se aquisições recentes, apuradas a partir de outras fontes. O Estado Francês, em um esforço conjunto com 6 museus franceses, adquiriu 12 obras de Camille Claudel, em um leilão promovido pela Artcurial, realizado em 27 de novembro de 2017. As 20 obras do lote<sup>36</sup> estavam em posse da família da artista e foram adquiridas pela lei que dá ao Estado prioridade no arremate de trabalhos de importância nacional (HARRIS, 2018). A nova coleção encontra-se distribuída nas instituições francesas

<sup>35</sup> De acordo com a página virtual oficial do museu, há também uma versão em gesso de *La Petite Châtelaine*.

<sup>36</sup> Informações completas sobre o lote, valores e dados dos compradores disponíveis em: <https://www.artcurial.com/fr/vente-3340-camille-claudel-un-tresor-en-heritage>. Acesso em: 13 ago. 2018.

listadas a seguir, incrementando a coleção de obras de Camille Claudel, salvo o caso da Casa Camille e Paul Claudel, cuja aquisição é seu primeiro e único exemplar original<sup>37</sup>.

- Museu D'Orsay: *Étude pour Sakountala*, terracota; *Tête de Vieille Femme ou Étudo pour L'Âge Mûr*, gesso. Arrematadas por 467.800 e 39.000 euros, respectivamente;
- Museu Rodin: *Étude pour Sakaountala*, terracota. Arrematada por 65.000 euros;
- La Piscine, Museu da Arte e da Indústria André-Diligent: *L'Homme Penché*, gesso. Arrematada por 430.600 euros;
- Museu Sainte-Croix: *Vieille Hélène*, bronze; *Femme lisant une lettre* ou *Femme a sa toilette*, gesso; *Buste de Paul Claudel à trente e sept ans*, gesso. Arrematadas por 130.000, 54.600 e 23.400 euros, respectivamente;
- Casa Camille e Paul Claudel: *Diane*, gesso. Comprada por 33.800 euros;
- Museu Camille Claudel: *Mon Frère* ou *Jeune Romain*, gesso patinado; *Homme aux Bras Croisés*, terracota; *Tête de vieil aveugle chantant*, gesso; *Portreite de Louise Claudel (Madame de Massary)*, pastel sobre papel. Compradas por 207.400, 26.000, 78.000 e 117.000 euros, respectivamente.

Antes de serem instaladas em seus novos sítios, onze das doze aquisições ficaram em exibição no Museu D'Orsay de 9 de janeiro a 11 de fevereiro de 2018.



Figura 47

Exposição no Museu D'Orsay, 9 de fevereiro de 2018

Fonte: Musée D'Orsay (2018, online).

Para além dos limites da França, o Museu J. Paul Getty, de Los Angeles, adquiriu o bronze *Torse de Femme Accroupie* em maio de 2018, de acordo com o *release* à imprensa (PAUL GETTY MUSEUM, 2018). Essa é a única obra da artista no acervo da instituição e

<sup>37</sup> O assunto da Casa Camille e Paul Claudel será abordado no capítulo 3, subcapítulo 3.2 desta dissertação.

é um importante acréscimo de Camille Claudel a coleções americanas, já que, até então, ela estava representada em apenas cinco instituições, com oito obras – sendo metade desse número versões de *Buste de Rodin*. Na mesma ocasião, a instituição adquiriu *Buste de Saint Jean-Baptiste*, em bronze, de Auguste Rodin, de quem já possui outros trabalhos em acervo, como *Christ and Magdalen*, em mármore, *Sphinx*, um desenho em grafite com aguada marrom, e ainda diversas fotografias de época do artista e de obras.

### 2.3 A MEMÓRIA DE CAMILLE CLAUDEL POR REINE-MARIE PARIS: DA COLEÇÃO À PESQUISA

Neta de Paul Claudel, Reine-Marie Paris é, sem dúvida, um grande nome de referência nesse campo de pesquisa. Em 2017, arrematou por 1,18 milhão de euros uma versão de *La Valse*, em bronze, com cerca de 45cm de altura, um recorde para uma escultura desse porte, de acordo com o leiloeiro, Aymeric Rouillac (LA VALSE..., 2017). Possivelmente, a obra deve juntar-se à coleção do Museu Camille Claudel, que só foi possível com o trabalho sistemático de Reine-Marie Paris e, evidentemente, com a venda de parte da numerosa coleção de Paris e Philippe Cressent<sup>38</sup> à instituição. Este último, por sua vez, parece hesitante quanto à cessão da obra recentemente adquirida ao museu. De acordo com a jornalista independente Monique Derrien (2017), Cressent não assegura se de fato a escultura integrará a coleção comprada pelo museu e quando isso ocorrerá. “Vendemos as obras de Camille Claudel ao Museu para comprar outras”, teria explicado Cressent, que defende que alguns desses trabalhos, como o próprio *La Valse*, poderiam ser comprados para o Museu Camille Claudel por meio de patrocínio corporativo, como já fizeram com *Persée et Gorgone*, aquisição que comentarei no capítulo seguinte. Isso poderia ocorrer, segundo ele, “em troca de benefícios fiscais significativos”. Cressent também argumenta que ele e Paris poderiam doar a obra ao Estado “em troca de uma isenção de imposto de herança” para os quatro filhos deles (CRESENT *apud* DERRIEN, 2017).

---

<sup>38</sup> Não há consenso nas fontes no que diz respeito ao vínculo entre Philippe Cressent e Reine-Marie Paris: na página oficial do Museu Camille Claudel, fala-se do conjunto de obras adquiridas pelo museu como “uma referência mundial reunida principalmente pela sobrinha-neta da artista, Reine-Marie Paris, e por seu companheiro, Philippe Cressent” (no francês original, “son ami”). O que se sabe é que ele assina duas obras com Reine-Marie Paris: *L'Intégrale des oeuvres de Camille Claudel* e *Camille Claudel: lettres e correspondences*.



Figura 48

Reine-Marie Paris no leilão Rouillac, em 11 de junho de 2017

Fotografia: Guillame Souvant

Fonte: Sobrinha-neta... (2017, online).

Como a própria Reine-Marie Paris gosta de relembrar, seu primeiro contato com a obra da Camille Claudel deu-se quando ela ainda era criança e se deparou com uma versão em bronze de *La Petite Châtelaine*, na casa de sua avó. A autoria da obra só ficaria clara para ela muitos anos mais tarde, quando um comerciante de obras de arte a procurou para oferecer obras de Camille Claudel. Isso porque o assunto era tabu no ambiente familiar, visto que falar da artista poderia trazer à tona “uma velha discussão sobre sua internação em um asilo psiquiátrico, considerada abusiva”, como ela conta em entrevista ao jornal *França Revisited* (PARIS, 2018).

Além de colecionadora, Reine-Marie Paris acumula ampla produção bibliográfica, resultado de décadas de trabalho dedicadas a sua tia-avó. Seu primeiro livro, *Camille Claudel 1864-1943* (Gallimard, 1984), é resultado de sua pesquisa de mestrado em Artes, defendida em 1982, que serviu de base para o longa-metragem *Camille Claudel*, de Bruno Nuytten (1988), montagem fílmica que contribuiu decisivamente para a popularização da artista ao redor do mundo. Paris organizou também o catálogo *raisonnée* de Claudel (1990, 2000 e 2004) e um livro de correspondências, entre outros títulos.

É interessante pontuar, entretanto, que em termos de pesquisa sobre Camille Claudel, Paris não foi a primeira. O historiador Jacques Cassar (1987) interessou-se em tirar a escultora do esquecimento desde que tomou conhecimento da irmã interdita de Paul Claudel, ao pesquisar sobre a juventude do poeta em sua tese de doutorado, defendida em 1969. Monique Laurent, antiga curadora-chefe do Museu Rodin, comenta na introdução de *Dossier Camille Claudel* que Cassar era incansável na busca por documentações da artista esquecida e que, por obrigações profissionais, o autor precisou adiar a conclusão da

pesquisa, e o dossiê só seria publicado postumamente, com ajuda de sua viúva, já que Cassar falecera precocemente em 1981.

Antes disso, todavia, o autor disponibilizou o material que já havia conseguido reunir a Anne Delbée e Jeanne Fayard, autora e editora, respectivamente, da peça teatral *Camille Claudel, uma mulher*, de 1982, esta sim a primeira obra em torno da artista, cuja memória foi sendo resgatada aos poucos<sup>39</sup>. A pesquisa histórica de Jacques Cassar foi, naquele período, pioneira, por conseguir contar a biografia de forma cronológica, amplamente documentada com correspondências da artista e a seu respeito, antes e depois de sua interdição, assim como a fortuna crítica sobre sua obra.

Foi do encontro fortuito com Cassar que Paris avançou em relação à pesquisa sobre Camille Claudel e, de acordo com ela, o *Dossier Camille Claudel* deveria ter sido assinado por eles dois, “mas ele morreu, pondo fim aos nossos esforços conjuntos”, como ela afirma ao França Revisited. Reine-Marie Paris abre sua biografia dedicada a Camille Claudel com a carta que lhe foi endereçada pelo pesquisador, em 1977, intitulada *Defesa dos Direitos de Camille Claudel*:

Hoje, ninguém contesta o gênio de Claudel ou Rodin, cujos nomes e obras adquiriram uma dimensão universal. Segue-se que o único mérito de Camille Claudel consiste em ter sido apenas a irmã de um e aluna ou amante de outro? É uma injustiça que nosso tempo precisa consertar. [...] E em 1907, Charles Maurice, o amigo de Gauguin, lança, um pouco tarde, um grito que se perde na indiferença: *o talento de Camille é uma das glórias e ao mesmo tempo uma das vergonhas do nosso país* (CASSAR *apud* PARIS, 1984, p. 21-22).

No entanto, a motivação para pesquisar a vida e a obra de Camille Claudel não se deu somente a partir desse encontro ou apenas pela intimidade com o tema. Reine-Marie Paris torna-se, antes disso, uma colecionadora. Ela garante que não herdou nenhuma obra, todas foram compradas, 70 no total, tendo conseguido manter 23 (24 depois da aquisição de *La Valse*) (LA VALSE..., 2017a). Paris conta, em sua mais recente publicação, *Chère Camille Claudel: Histoire d'une collection* (2012), detalhes da trajetória constitutiva da maior coleção de Camille Claudel já reunida. “Com o gosto pela coleção nasce o gosto pela pesquisa”, afirma Françoise Magny (2017), no texto do catálogo que se refere à coleção de Paris, núcleo em torno do qual se funda o Museu Camille Claudel.

Tudo teria começado quando Reine-Marie Paris e seu marido, Jean-Marie Le Nouël, foram procurados pelo marchand Alain Lesieutre, nos anos 1970, oferecendo cinco bronzes fundidos por Eugène Blot, editor da artista: *La Valse, L'Abandon, La Sirène ou La*

---

<sup>39</sup> Na sequência da publicação de Delbée, de 1982, é publicada outra obra dedicada a Camille Claudel, *L'Interdite*, de Anne Rivière, em 1983.

*Joueuse de flûte*, *Les Causeuses*, *La Fortune*. Mais tarde, já no final dos anos 1980, adquiriu *La Petite Châtelaine* e *La Valse*, duas obras em gesso patinado, diretamente da neta do pintor Fritz Thaulow, na ocasião da exposição *Camille Claudel*, realizada em Estocolmo, (12 de outubro a 3 de dezembro de 1989). No mesmo ano, comprou *La Veille Hélène*, em terracota, de Renée Thuillier, que a havia herdado de sua mãe, da família Massary (família do cunhado de Camille Claudel, Ferdinand de Massary). *L'Implorante*, também fundida por Blot, era um bem de família e foi oferecido diretamente pela herdeira; *La Valse*, gesso patinado, conservado na mesma família, até ser descoberta em 1994; *Femme Accroupie*, encontrada em 1998 na Romênia com o descendente do professor de microbiologia Alexandre Slatineanu, que estudou na França; *Les Causeuses*, gesso adquirido em 2005, em Zurique, que pertencia à neta de um artista suíço que tinha frequentado a Academia Colarossi, nos anos 1880, mesma época que Camille Claudel (MAGNY, 2017).

Paris conseguiu adquirir outras obras em um momento em que colecionadores de da artista eram raríssimos. Foi o que ocorreu com *Profonde Pensée*, um bronze que pertencia ao banqueiro Joanny Peytel, amigo de Rodin, encontrado em um sótão em Rambouillet por um comerciante de antiguidades em 1982. Da mesma forma, a fonte nº 3 de Eugène Blot para *L'Âge Mûr*, uma das cinco cópias comercializadas pelo galerista e fundidor, propriedade do tesoureiro do Louvre que a tinha adquirido em um antiquário em 1984. Além dessas, o único assinado dos três exemplares da obra *Étude de Main*, a 1ª fonte de *L'Aurore*, também fundida por Eugène Blot, comprada em um leilão em Estocolmo em 1990, e *Rêve au coin du feu*, em mármore e bronze, oferecida em 1991 por um colecionador de Viena. Assim também ocorreu com *La Valse* em sua versão em arenito, adquirida em 1997 com um galerista de antiguidades (MAGNY, 2017).

Sua coleção consistia em 32 esculturas originais de Camille Claudel, mas também incluía bronzes fundidos a partir de moldes em gesso ou barro, encontrados no estúdio da artista depois de sua internação e transferidos para a casa da família em Villeneuve-sur-Fère, como é o caso de *Jeune Romain*, *L'Homme Penchée*, *Tête de Veille Femme* e *Buste de Louise Athanaïse Claudel*. Outras peças foram feitas no final do século XX a partir de obras originais, propriedade de colecionadores que não desejavam se desfazer delas, como *Jeune Femme à la Gerbe*, fundida a partir da terracota que pertencia a Léon Lhermitte, entregue por seu herdeiro, Françoise Lhermitte, ao Museu Rodin em 2004. De acordo com Françoise Magny, Paris teria feito 12 exemplares a partir do original na fundição Coubertin.

Se isso soa desrespeitoso, cumpre saber que essa não foi a única atitude duvidosa de Reine-Marie Paris ao longo desses mais de 40 anos dedicados à memória de Camille

Claudé. A fundição póstuma a partir de antigos moldes da artista já foi motivo de disputa judicial entre Paris e outros herdeiros da família Claudé. De acordo com o jornal francês *Le Point*, foi assinado um acordo<sup>40</sup> entre outros herdeiros da família Claudé e Reine-Marie Paris que a autorizava a reproduzir obras da artista. Porém, o conselho dos herdeiros ameaçou, ainda nos anos 1990, recuar com a permissão, pelo que afirma a matéria *Camille, le process sans fin* (COCQUET, 2014). A contrapartida para que Paris não perdesse os direitos de reprodução das obras seria que apresentasse novos projetos para apreciação do conselho, para que pudessem opinar e discordar se contrários às ideias.

Houve uma disputa judicial, em torno de *La Vague* (processo civil aberto em 1999) e *La Valse* (processo penal, aberto em 2002). No caso desta última obra, de acordo com o jornal, ela foi processada tanto pelos detentores de direitos da família Claudé, por infração, quanto por um comprador belga que teria adquirido uma peça de fundição póstuma, vendida como original por Paris (COCQUET, 2014). O que os herdeiros defendem é que, especialmente no tocante à *La Vague*, seria desonesto reproduzi-las porque seria, antes de tudo, desrespeitar a vontade da artista, que as esculpiu em ônix e bronze. Com relação a essa obra, Reine-Marie Paris perdeu a ação, porque ficou entendido pela corte francesa que isso ia contra as escolhas da artista. De acordo com a reportagem do jornal *Le Figaro*, de janeiro de 2012, há leis que limitam reproduções de obras cuja criação seja anterior a 1910 e reforça também que houve alteração de escala, no caso de *La Valse*.

Na França, a lei prevê que as obras vendidas antes de 1910 sejam acompanhadas de direitos de reprodução. *La Vague* e *La Valse* antecedem 1910. Reine-Marie Paris tinha o direito de fazer cópias dessas obras em um número limitado. O que ela fez. Mas ela fundiu *La Vague* apenas em bronze, enquanto o original era uma mistura de ônix e bronze. Quanto a *La Valse*, certamente reproduziu fielmente, mas em uma versão maior (LA PETITE-NIÈCE..., 2012, online).

No periódico *Le Quotidien de l'Art*, o veredito foi de que a reprodução de *La Vague* totalmente em bronze “constitui uma violação da integridade da obra do espírito da autora e, portanto, dos direitos morais da autora” (LA JUSTICE..., 2014, online).

Violaine Bonzon-Claudé, outra sobrinha-neta da artista e uma das denunciantes dos casos anteriores da reprodução de *La Vague*, envolveu-se em outro incidente em 2005, quando impediu por telefone que uma versão de *L'Implorante* fosse vendida em um leilão, alegando que sua fundição era falsamente atribuída a Eugène Blot. Na ocasião, foi reunida uma junta de especialistas que a comparou com os outros exemplares, com o molde em

---

<sup>40</sup> Françoise Magny (2017) menciona o referido acordo de 1995 quando aborda a negociação de Reine-Marie Paris com o Museu Camille Claudé no tocante às fundições póstumas realizadas a partir dos originais vendidos à instituição.

gesso e concluiu que se tratava de uma peça autêntica. O valor da obra era de 50.000 euros. De acordo com o jornal *Liberation*, “Bonzon-Claudé tem a missão de defender o trabalho contra a falsificação [...] e agiu como uma precaução, baseando-se na opinião de um especialista, o que poderia estar errado. Em outra venda, ela teve uma cópia de *La Valse* apreendida, que se mostrou falsa” (NOCE, 2005).

Odile Ayral-Clause é taxativa quanto à reprodução indiscriminada de obras da artista. Ela afirma, já em 2002, que

Desde os anos 1980, quando sua fama disparou, 250 moldes foram produzidos, e mais são esperados no futuro. À luz do fato de que ela criou apenas entre 260-280 peças em barro, gesso, mármore ou bronze ao longo de toda a sua vida, o enorme número de moldes póstumos rapidamente irá ultrapassar sua produção em vida e, portanto, distorcer sua obra consideravelmente (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 255)

Ayral-Clause (2002, p. 256) relata outros dois episódios envolvendo falsificações em torno de Camille Claudé. Um deles, ocorrido em 1993, envolve as obras *L'Abandon* e *La Valse*, roubadas de um museu em Poitiers, recuperadas somente dois anos depois, na Hungria. “O ladrão, um conhecido diretor de teatro, contratou um profissional para ajudá-lo nessa empreitada. Ambos foram para a prisão”, afirma a autora. Outra história, ocorrida no final dos anos 1980, envolve a compra de uma obra por um preço módico, sob argumentação de que seria uma cópia, e a venda posterior da mesma obra por mais de 30 vezes o valor pelo qual foi adquirida:

Uma mulher que enfrentava uma emergência financeira decidiu vender uma de suas preciosas posses: o bronze de uma jovem de joelhos, as mãos estendidas na direção de um deus perdido. Um traficante de antiguidades enganoso que ela visitou disse que era apenas uma cópia de *A Implorante* de Camille Claudé e lhe deu \$ 8.000. Duas semanas mais tarde, a mesma peça foi vendida por \$ 290.000 em um leilão em Rambouillet. Informada por um amigo que ela havia sido enganada, a mulher ingênua reagiu, levou seu caso ao tribunal e ganhou (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 256).

E não paramos por aí. De acordo com Françoise Magny, a venda de parte da coleção de Reine-Marie Paris para a fundação do Museu Camille Claudé, cujo contrato foi assinado em 10 de julho de 2008, incluía: 24 esculturas originais, 2 desenhos, 3 cartas, 3 fotografias e 1 bronze de Rodin; 25 bronzes póstumos e a venda, por valor simbólico, de 3 bronzes póstumos, 2 desenhos e o gesso de Alfred Boucher, dedicado a Camille Claudé, também por “valor simbólico” (MAGNY, 2017, p. 374). Soma-se às aquisições do museu a parte que compreende a coleção de Philippe Cressent que, de acordo com o contrato, trata-se de 7 bronzes antigos, 3 bronzes póstumos e 1 desenho (MAGNY, 2017, p. 374).

A negociação entre o casal e o museu na venda desses dois conjuntos teria ultrapassado 13 milhões de euros (BUFFENSTEIN, 2017). Um excelente negócio para a família, ou pelo menos para essa parte da família. Acima do crescimento do valor de mercado das suas obras e de um museu que leva o nome da artista, paira a suspeita de que Camille Claudel reprovaria totalmente a forma como seu legado tem sido alterado e aproveitado em benefícios particulares em inúmeras situações. Fica a sensação de que toda a desconfiança e preocupação que tinha em ser copiada, o medo de ser roubada, antes e depois de sua internação, eram uma espécie de mau presságio.

Com o que vimos até aqui, poderíamos supor que o Museu Camille Claudel tanto pode ser uma consequência de esforços empenhados há décadas no sentido de fazer a memória da artista sobreviver ao tempo quanto resultado de interesses mercadológicos. Vimos a preocupação com a permanência de sua obra desde o início do século XX e, posteriormente, a tentativa de resgate dessa memória décadas depois da sua morte. Se comparada à trajetória de inúmeras outras artistas mulheres, Camille Claudel figura em um lugar de distinção por ter tido sua história resgatada a muitas mãos. Entretanto, tais iniciativas não foram suficientes para apresentar e problematizar sua produção a partir de uma perspectiva de autonomia e também não garantiram a inserção da artista na história da arte oficial, um sintoma da rigidez dessa estrutura.

No caso de Reine-Marie Paris, parece que esse resgate passa também por um lugar obtuso, embora tenha sido crucial no acesso à história de Camille Claudel. Como ela ressalta, a coleção lhe trouxe o desejo pela pesquisa e deve ter trazido também o desejo de transformar isso no negócio de sua vida. A análise ficaria superficial se feita somente por essa ótica, pois, sem o movimento mercadológico em torno da artista, dificilmente estaríamos diante de uma instituição dedicada a ela e tantas produções bibliográficas debruçadas sobre o assunto. Da mesma forma, mesmo que subordinada à imagem de Rodin, a existência de obras de Camille Claudel no Museu Rodin lhe trouxeram visibilidade durante todos esses anos, mas a que preço?

O que toca nos questionarmos é por que a narrativa em torno da artista mudou tão pouco ao longo dos anos e se esse discurso mudará com o Museu Camille Claudel. Perguntarmo-nos se ele será um espaço para o debate fértil em torno de sua ausência na historiografia e terreno de crítica com relação a esses outros espaços de existência, como o Museu Rodin e as diversas curadorias que exibiram a produção de Camille Claudel. Se, ao que parece, já avançamos bastante no resgate da memória da artista por meio de dossiês, livros e filmes, por outro lado, é a partir da análise dessas narrativas que vemos quanto

trabalho ainda há pela frente na mudança dos discursos, na maneira de contar a vida e a obra de artistas mulheres.

# 3

## MUSEU CAMILLE CLAUDEL: UM TETO TODO SEU...?

### 3 MUSEU CAMILLE CLAUDEL: UM TETO TODO SEU...?

Tomei conhecimento da fundação de um museu dedicado a Camille Claudel em 2015, durante minha visita ao Museu La Piscine, na cidade francesa de Roubaix, onde ocorrerá a maior retrospectiva da obra de Claudel até os dias atuais, *Au Miroir D'Un Art Nouveau*, já referenciada tantas vezes nesta pesquisa, com curadoria de Anna Rivière e Bruno Gaudichon. Na ocasião, entre os materiais gráficos disponíveis aos visitantes da mostra, havia o panfleto reproduzido a seguir, dando a saber a inauguração que, naquele momento, estava prevista para ocorrer no segundo semestre do mesmo ano. Foram expostas 92 obras de Camille Claudel que dialogavam com trabalhos de outros 31 artistas<sup>41</sup>, a maior parte deles escultores. Rodin era o mais bem representado, com 16 esculturas. Desse robusto conjunto de obras de Claudel jamais reunidas em outras exposições, 19 eram de propriedade do Museu Camille Claudel e estavam assim identificadas, tanto nas fichas técnicas quanto no catálogo da mostra (LA PISCINE, 2014). Essa publicação, já mencionada tantas outras vezes até aqui, serviu como fonte primeira de pesquisa, especialmente até a inauguração do museu.



Figura 49  
Panfleto de divulgação do Museu Camille Claudel, 2014-2015  
Fotografado pela autora (2018).

<sup>41</sup> Integraram a exposição os seguintes artistas: Jeann Baffier (1851-1920), Sarah Bernhardt (1844-1923), Alfred Boucher (1850-1934), Antoine Bourdelle (1861-1929), Henri Cordier (1849-1925), Aimé-Jules Dalou (1838-1902), Jean Dampt (1854-1945), Edgar Degas (1834-1917), Jules Desbois (1851-1935), Raoul Dufy (1877-1953), Jean-Louis Forain (1852-1931), Jean Gautherin (1840-1890), Bernhard Hoetger (1874-1949), Raoul Larche (1860-1912), Alfred Charles Lenoir (1850-1920), Albert Marquet (1875-1947), Constantin Meunier (1831-1905), Carl Milles (1875-1955), Mino Da Fiesole (1429-1484), Françoise Pompon (1855-1933), René-Xavier Prinet (1861-1946), Jean Puy (1876-1960), Paul Richer (1849-1933), Auguste Rodin (1840-1917), Paul Roger-Bloche (1865-1943), François Sicard (1862-1934), Ghita Theuriet (1862-?), Frédérique Vallet-Bisson (1862-1948), Félix Vallotton (1865-1925), Raoul Verlet (1857-1923).

Já no trabalho de conclusão de curso na graduação em História da Arte, apresentado em dezembro de 2015, abordei a fundação do museu, ainda de forma muito embrionária, visto que nem mesmo a página virtual da instituição se encontrava disponível naquele momento. Assim, o assunto em torno do Museu Camille Claudel, que se cumpriria somente em 2017, atravessou o curso de duas pesquisas acadêmicas, tornando-se a *questão* desta dissertação. A análise que proponho nas linhas a seguir é baseada na bibliografia que foi possível reunir neste pouco mais de um ano de museu, passando pela idealização, pelas bases fundadoras da instituição, pela coleção, pelas condições expográficas e por sua relação com o público. Proponho-me a tecer uma análise sobre a concepção desse museu e sobre a narrativa museológica construída, que medeia duas coleções de escultura: a do museu histórico que está nas origens da instituição e a de obras de Camille Claudel.

### 3.1 MUSEUS MONOGRÁFICOS: CONCEITOS E CASOS DE INSTITUIÇÕES DEDICADAS A ARTISTAS MULHERES

Vasta bibliografia e um sem-fim de pesquisas dedicam-se à questão dos museus, iniciando suas análises pelos principais conceitos, que são, via de regra, estabelecidos por seus órgãos reguladores, como é o caso do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Dominique Poulot (2013, p. 18) toma emprestada a definição estabelecida em 1974 para nos dar a ver o que ainda vigora em termos de conceito quando nos referimos a museus:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas relacionadas com os testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão e, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite (ICOM *apud* POULOT, 2013, p. 18).

A partir da definição de museu, defende Poulot, traçam-se suas funções, elencadas pelo autor como: a *preservação*, já que alguns museus foram criados para garantir a conservação do patrimônio público; o *estudo*, como principal finalidade das aquisições, das exposições e das atividades documentais; a *transmissão*, que, conforme Poulot, pode ser exemplificada pela série de “manifestações temporárias” das quais vários museus participaram no final do século XIX, que consistia em “oferecer condições de visibilidade e de estudos inéditos, facilitando a comparação, a síntese e a revisão, se esse for o caso, dos saberes comuns e das ideias preconcebidas” (POULOT, 2013, p. 26). Ainda no campo conceitual, Poulot enumera quatro elementos que seriam os pilares fundamentais de

sustentação de um museu: definição dos valores na fundação da instituição; estrutura administrativa e profissional do museu; natureza da coleção permanente; prédio que abriga a instituição. Tais aspectos primordiais, na concepção de Poulot, mostram-se incontornáveis quando fazemos estudos de caso. São pontos de distinção entre uma instituição e outra.

Além da definição do que é um museu e de que papel ele deve cumprir, interessamos também a distinção dos museus de arte. Não seria adequado analisar um museu cujo conteúdo é artístico, pelos mesmos moldes que analisariamos um museu etnográfico, histórico ou científico, embora em alguns aspectos possam respeitar uma mesma ordem. No entanto, mesmo dentro da concepção de museu de arte, há subcategorias que, de acordo com Aurora León (1990), respeitam uma convenção cronológica. Museus arqueológicos, aqueles que abrigam objetos que apresentam comprovada antiguidade e valor considerável para os campos da História, da Arte e da Cultura; Museus de Belas Artes, que corresponderiam ao período medieval e moderno. Em suas palavras:

São, em geral, edifícios monumentais construção antiga, usados para fins museológicos e com um conteúdo herdado das coleções reais e principescas, expropriações de conventos e igrejas e repletos de legados e doações de localização problemática. Nestes museus prevalecem os critérios estéticos e a divisão cronológica tradicional para períodos históricos, predominando uma organização oitocentista, por vezes renovada pelas novas concepções museológicas. Neste tipo de museu, as tarefas substanciais são a conservação, documentação e educação, expoentes da necessidade do trabalho de ser observado, estudado em seu contexto histórico-artístico e instrumento de aprendizagem para o público (LEÓN, 1990, p. 120).

Também entram em suas categorizações o Museu de Arte Contemporânea, cuja definição da autora é mais fluida, mas que, grosso modo, pode ser definido como um Museu de Belas Artes acrescido de linguagens contemporâneas, como fotografia, performance, *happening*, reproduções, etc. Constam, ainda, na tipologia de León, os Museus de Estilo, tipo que transita “entre o museu artístico e o museu histórico, em níveis disciplinares” (LEÓN, 1990, p. 130). Aqui, pode-se dizer que “todas as peças pertencentes a ele têm um eixo central (o estilo), em torno da qual se desenvolvem” (LEÓN, 1990, p. 32). Se, por um lado, essas categorias definiriam o perfil museal das instituições, por outro, o grau de especificidade de seu conteúdo define mais concretamente seus objetivos e funções. León intitula as tipologias museológicas que se estabelecem a partir da “densidade objetual”: Museus Gerais, Museus Especializados e Museus Mistos.

Como Museus Gerais, definem-se aqueles “formados por uma fundação antiga incrementada com coleções reais, de conventos, órgãos eclesiásticos, doações e herança,

situados em edifício de construção antiga” (LEÓN, 1990, p. 155). Segundo o entendimento do autor, nessa tipologia de espaço vigoram os modelos expositivos que acompanham os padrões cronológicos e estilísticos, mas que acabam estabelecendo um panorama amplo demais, algo que não facilitaria muito o entendimento do público. León (1990, p. 156) afirma que nestes museus parece haver “uma confabulação fantasmal” cujos objetivos seriam “embaraçar a mente, desvirtuar a sensibilidade e fazer sentir a rejeição museística ao público”.

Os Museus Especializados seriam os equivalentes aos museus monográficos, cujas categorias se estabelecem de acordo com o tema que abordam e a coleção que abrigam: linguagens ou técnicas artísticas específicas; matéria, como têxtil, vidro, etc.; atividade sociocultural; museu de um artista; museu-casa. Do ponto de vista da autora, o museu tem passado por uma tendência à especialização e isso pode ocorrer por uma série de fatores variáveis entre a natureza da coleção em torno da qual o museu se funda; o volume muito grande de obras de um artista; o interesse em apresentar um recorte de um determinado período ou movimento artístico a partir de um só artista, ou técnica, linguagem, etc. Nesse ponto, León alerta para o diferente grau de destaque e valorização que uma mesma peça pode receber a depender de seu sítio expositivo, das demais obras com as quais dialoga.

Se o desafio de um Museu Geral é encontrar soluções expográficas ou mesmo arquitetônicas para exibir a coleção de que dispõe em toda a sua diversidade, é lógico dizer que um Museu Especializado tem como principal facilitador o caráter homogêneo de seu conteúdo, já que

[...] um museu baseado em diretrizes homogêneas é mais viável teórica e praticamente que a organização de um museu em que se integram diversas técnicas e intenções artísticas que complicam as operações expositivas e educativas. E isso se deve ao fato de que o museu especializado nasce mediante um plano orgânico, um esquema teórico prévio à ação museográfica e seguindo uma linha coerente que implica o conteúdo que abriga (LEÓN, 1990, p. 162).

Outra abordagem interessante dos museus monográficos encontra-se em uma pesquisa em Arquitetura intitulada *L'espace d'exposition Monographique*, de autoria de Gaëlle Jenni e Noémie Jeunet (2013) e desenvolvida na École Polytechnique Fédérale de Lausanne. De acordo com o estudo, o interesse em dedicar espaços<sup>42</sup> ou instituições exclusivamente a um artista ou sua obra reflete a valorização do artista, o que ocorre especialmente a partir da Revolução Francesa, na esteira das transformações que a própria

---

<sup>42</sup> Sobre espaços monográficos em instituições, ver: BÉNICHOU, Anne. *Des espaces monographiques au sein des collections muséales: délégué ou produire une pensée et une pratique critiques de la collection?* Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2010-v5-n1-museo02114/1033522ar/>. Acesso em: 4 jul. 2018.

obra de arte atravessou. Conforme as autoras, na medida em que o status do artista é revisado:

Seu ato de criação, seu modo de expressão, sua personalidade e seu ambiente de trabalho são de suma importância [...]. O artista que se escondeu por trás de sua tela é revelado ao público em geral, sua condição de criador torna-se inseparável de seu trabalho e é altamente valorizada. Ele agora se expressa através de sua arte e a utiliza como meio de comunicação. Em estreita ligação com esta primeira mudança, o local de exposição das obras também está passando por uma grande evolução (JENNI; JEUNET, 2013, p. 10).

Gaëlle Jenni e Noémie Jeunet (2013, p. 11) comentam que, da perspectiva da arquitetura, um dos maiores desafios pode ser “projetar um edifício que possa servir de vitrine para um trabalho, uma coleção precisa e permanente” e ressaltam que há várias maneiras de moldar esse “novo dispositivo de exibição”. A iniciativa pode incluir o artista como atuante, pensando o espaço para seu próprio trabalho, ou pode ser o caso de um museu que homenageia um artista que já não pode mais participar, de modo que o museu monográfico passa a atuar como espaço para abrigar memórias ou mesmo reconstituir essa imagem.

As autoras dividem a categoria “museus monográficos” em quatro tipologias, às quais atribuem exemplos que ilustram cada tipo, todos, museus de artistas: a) *O local do trabalho é exposto*, ilustrado com o exemplo de Gustave Moreau, entre outros, na discussão do “ateliê como pretexto ao museu” (JENNI; JEUNET, 2013, p. 16); b) *O lugar do trabalho é renascido*, exemplificado com o ateliê de Brancusi, com o Museu Goya e com o Museu Andy Warhol<sup>43</sup>; c) *O lugar é abstraído do trabalho*, subdividido em duas categorias: a *neutralidade do espaço*, a partir de Museu Kirchner e Twombly Galerie, e a *expressividade do espaço*, a partir do Centro Paul Klee e do Museu Tinguely; e d) *O lugar para o trabalho*, a tipografia com mais estudos de caso: Museu Hiroshige, Museu La Congiunta, Museu Soulages, Fundação Vasarely, Museu Dalí e Museu de L’Orangerie. Essas categorizações e seus exemplos, que se voltam inicialmente para os termos de construção de museus monográficos, alertam-nos para a quantidade de fatores e agentes que esses projetos podem envolver: interesses culturais, políticos, turísticos, familiares, pessoais, etc. Tais interesses atuam em conjunto na maioria dos casos, como veremos no texto seguinte, à luz do próprio exemplo do Museu Camille Claudel.

É interessante observar que a dificuldade na busca por bibliografia específica deve-se ao fato de que os museus dedicados a um só artista são bastante numerosos na Europa,

---

<sup>43</sup> Vale ressaltar que Andy Warhol ganhou um museu temporário dedicado a ele em Lisboa, no Centro Comercial Colombo. Ver *O Museu Temporário de Andy Warhol* (2013).

diferentemente do que ocorre na América. No artigo *For Individual Artists, Museums All Their Own*, a crítica de arte Débora Solomon, já em 1999, apontava para a dificuldade de implementar esse modelo de instituição no cenário cultural norte-americano e discorria sobre as possíveis razões pelas quais se estimava a quantidade de 400 museus dedicados a artistas na Europa, enquanto nos Estados Unidos esse número não chegava a 40.

A contagem desses museus – em um continente ou em outro – é algo que extrapola os limites de extensão e o objetivo dessa pesquisa, mas a representatividade masculina é notável, seja nos exemplos citados no estudo suíço, seja nos estudos de caso desses museus, artigos acadêmicos, dissertações ou teses. Evidentemente, não se trata de um dado isolado nem chega a surpreender se retomarmos os dados históricos discutidos no capítulo anterior. Todavia, não é prudente que esse baixo número seja debatido *apenas* na superfície de causa- consequência. Quero dizer, parece claro que artistas mulheres não tiveram a mesma inserção na arte, por isso seus trabalhos não foram adquiridos por grandes instituições e, por essa razão, temos tão poucas exposições dedicadas a elas, especialmente individuais. No entanto, nem todas as mulheres que conseguiram alguma visibilidade em sua época receberam um museu dedicado a sua obra. Não tenho notícias de instituições que homenageiem Artemisia Gentileschi (1593-1653), Adelaide Labille-Guiard (1749-1803) ou Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), as mais conhecidas excepcionalidades da história da arte. Tampouco conheço museus dedicados, exclusivamente, às produções das impressionistas Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1843-1926)<sup>44</sup>, para citar as mais célebres artistas do período. Nesse sentido, com um museu que leva seu nome, Camille Claudel se torna uma exceção dentro das exceções, ao menos sob esse aspecto.

---

<sup>44</sup> Destaca-se a exposição individual dedicada a Mary Cassatt, que ficou em cartaz de março a julho, no Museu Jacquemart-André, intitulada *Mary Cassatt, an american impressionist in Paris*, com curadoria de Nancy Mowll Mathews e Piere Curie. A mostra dispunha de cinco salas onde estavam expostas obras de grandes coleções como MoMA e muitas de coleções particulares e, por isso, raramente haviam sido exibidas.

### 3.1.1 Museu Frida Kahlo

Nossa missão é abrir as portas do Museu Frida Kahlo para o público e, ao mesmo tempo, preservar sua casa e coleção em cumprimento aos desejos de Diego Rivera e Frida Kahlo, que deixaram este legado ao povo do México (MUSEO FRIDA KAHLO, online).

Também conhecido como Casa Azul, o Museu Frida Kahlo nasceu enquanto instituição em 1958. Localiza-se na Cidade do México e mantém-se como a morada<sup>45</sup> que foi, conservando a distribuição dos ambientes, abrigando objetos pessoais da artista e algumas de suas pinturas, como *Long Live Life* (1954), *Frida and the Caesarian Operation* (1931) e *Portrait of My Father Wilhelm Kahlo* (1952). A Casa Azul foi construída pelo pai da artista em 1911 e, depois de viver lá com a família, Frida Kahlo (1907-1954) também compartilhou a residência com seu marido, o pintor Diego Rivera (1886-1957).



Figura 50

Museu Frida Kahlo

Fonte: Museo Frida Kahlo (online).

Frida se faz presente em cada cômodo da casa, que exerce com rigor a função de manter viva a imagem da artista, a partir de uma imersão em sua vida, dos mais íntimos até os mais profissionais aspectos. É evidente que as biografias dos artistas nos interessam muito e, apesar de a cultura de massa ter incorporado a imagem de Kahlo exaustivamente,

---

<sup>45</sup> No contexto brasileiro, como exemplo de museu-casa, temos diversos estudos sobre a Casa Cora Coralina, a destacar-se a tese de Andrea Ferreira Delgado, *A Invenção de Cora Coralina na Batalha das Memórias*, defendida na UNICAMP, em 2003.

como prova do ícone que se tornou, é preciso levar em conta o quanto sua história pessoal está, de fato, intrínseca à sua obra. Sua condição acamada não apenas está representada em muitas pinturas como também foi decisiva em seu fazer pictórico.

Certas áreas são destinadas à exposição permanente e outras servem de sítio para mostras temporárias, também dedicadas à artista. Este é o caso da exposição *As aparências enganam*, por exemplo, que levaram a público, em 2012, uma mostra especial do guarda-roupa de Frida Kahlo, ocultado por décadas em um dos banheiros da casa, por ordem de Rivera, que fez constar em seu testamento o desejo de que o local ficasse trancado por pelo menos quinze anos<sup>46</sup>.

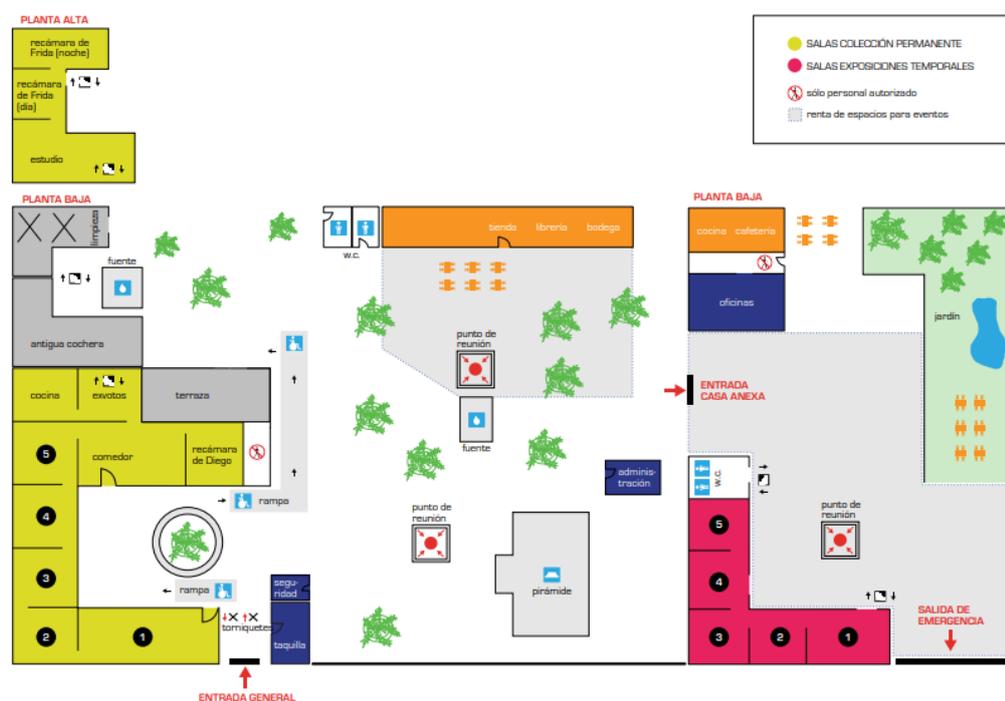


Figura 51  
Planta baixa do Museu Frida Kahlo  
Fonte: Museo Frida Kahlo (online).

A tabela de valores de ingresso é diferente para dias úteis e finais de semana, não havendo dias gratuitos, mas diversos descontos para estudantes, professores, cidadãos mexicanos e idosos, sendo que para estes últimos a tarifa é mais em conta, 15 pesos mexicanos. A visita mais cara, 220 pesos mexicanos, é para o público geral, aos finais de semana. Há também a opção de visita guiada, feita com agendamento e pelo custo de até 600 pesos.

<sup>46</sup> Com a morte de Rivera, essa decisão foi mantida por Dolores Olmedo, amiga e mecenas dos artistas, que também manteve fechados gavetas e armários, de modo que somente em 2004, depois de sua morte, o material foi conhecido pelo público.

Como *mais sabe o diabo por ser velho que por ser diabo*, seus sessenta anos de funcionamento e o fato de receber cerca de 25 mil visitantes por mês cooperam muito para seu profissionalismo em vários aspectos. A página oficial da instituição disponibiliza uma visita virtual, na qual podemos selecionar na planta os cômodos da casa e visitar a casa quase como se lá estivéssemos. Outras evidências de organização são as normas de visitação e de registro fotográfico disponíveis no site. No regulamento, bastante detalhado, para admissão na Casa Azul, consta a proibição de filmagem ou fotografia salvo mediante pedido formal de autorização (também disponível na página), no qual se delimita inclusive a finalidade da captação de imagens ou vídeos, sendo para isso cobrada uma taxa adicional. Não são permitidos equipamentos de comunicação de qualquer tipo, como os telefones celulares. De carrinhos de bebê, que poderiam, em tese, causar certo incômodo entre os demais transeuntes, às mochilas que costumam ser restritas em museus e galerias em geral, é vasta a lista de indesejados, claramente para facilitar a vigilância. No entanto, para além da preocupação com a preservação e a segurança dos objetos, cujo valor imaterial é inestimável, a restrição com relação às imagens e às visitas em grupo não autorizadas, o museu evidencia também um desejo de controlar todos os conteúdos que possam ser produzidos durante ou a partir de uma visita.

### 3.1.2 Museu Georgia O'Keeffe

[...] o Museu preserva, apresenta e avança o legado artístico de Georgia O'Keeffe e do Modernismo através de engajamento público inovador, educação e pesquisa (GEORGIA O'KEEFFE MUSEUM, 2018, online).



Figura 52  
Fachada do Museu Georia O'Keffee  
Fonte: Georgia O'Keffee Museum (2018, online).

O Museu Georgia O’Keeffe, primeiro museu norte-americano dedicado a uma artista mulher, foi fundado em 1997, mais de dez anos depois da morte da artista, em Santa Fé, Novo México, local onde Georgia O’Keeffe (1887-1986) viveu por alguns anos e cuja influência está presente em boa parte de suas obras. De acordo com Peter H. Hassrick, então diretor do museu, no prefácio do catálogo inaugural da instituição, ela materializa, enfim, um desejo muito antigo, que já teve tentativas anteriores, algumas delas realizadas com O’Keeffe ainda em vida, e destaca que embora as iniciativas não tenham sido frutíferas, “elas atestam a decisiva atratividade da ideia” (HASSRICK, 1997, p. 9). No texto, Hassrick levanta a validade da instituição como primeiro museu de arte dedicado a uma mulher nos Estados Unidos e ensaia algumas hipóteses para a excepcionalidade de Georgia O’Keeffe, passando por sua inegável consistência artística e profissionalismo na gestão de sua carreira, mas sem negar que a artista se tornou também um “mito” no imaginário do público.

De acordo com o sítio virtual da instituição, a coleção do museu conta com mais de 3.000 obras, entre 140 pinturas a óleo, quase 700 desenhos e outros inúmeros trabalhos que abarcam uma enorme fração da carreira de Georgia O’Keeffe, até 1984, ano em que a visão falha forçou O’Keeffe a se aposentar. Ainda de acordo com a página, algumas das mostras são individuais da artista, mas em alguns casos encontram-se outros artistas modernistas contextualizados em relação à sua produção. Desde seu ano de inauguração até hoje, o museu já realizou mais 65 mostras, entre coletivas, documentais ou individuais de Georgia O’Keeffe e de artistas e temáticas afins.

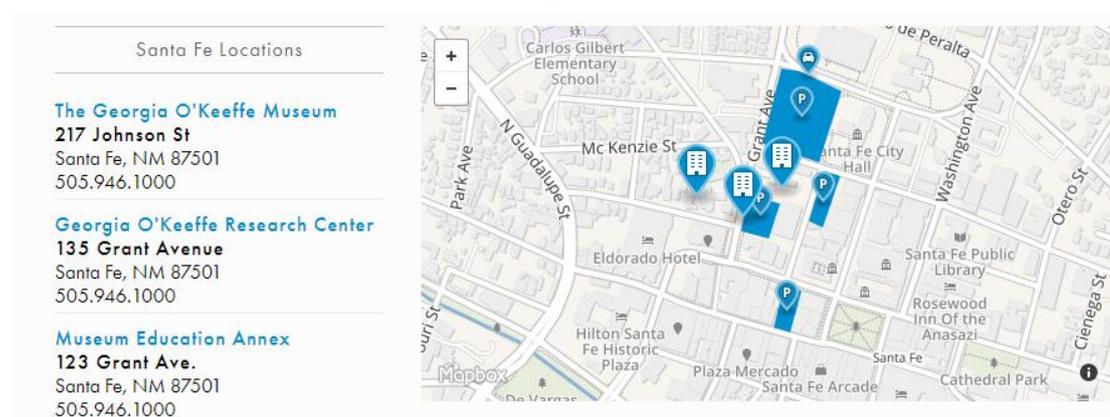


Figura 53  
Mapa com localização das três instituições  
Fonte: Georgia O’Keeffe Museum (2018, online).

O Museu Georgia O’Keeffe administra duas casas da artista, uma delas casa-estúdio, em Abiqui, ao norte do Novo México, que é aberta para visitação mediante

agendamento, e outra, a primeira casa de O’Keeffe no Novo México, que não é aberta a visitação. O museu conta ainda com centro de pesquisa (fundado em 2001) e uma biblioteca que fomenta pesquisas em diversos campos de conhecimento. O educativo do museu parece ser um de seus pontos mais fortes, pois recebe mais de 7.100 alunos por ano, “com uma robusta lista de *workshops*, palestras, conversas e atividades em sala de aula”, (GEORGIA..., 2018, online). De acordo com o relatório de 2017, disponível na mesma fonte, 170.830 pessoas estiveram no museu e na casa-estúdio, contabilizando o total de 3.321.479 visitantes no ano em que se completaram 20 anos da instituição. Os valores de ingresso podem variar entre \$13 para o público em geral, com visita somente ao museu de Santa Fé, passando por pacotes mais completos que incluem os demais pontos administrados até chegar a um chamado “Curator Tour”, ofertado por \$100.

As informações e as normas para os visitantes também estão disponíveis no ambiente virtual e contam com o *plus* de sugestões de estada e dicas turísticas da cidade – algumas ligadas à história da artista que dá nome ao museu ou às suas obras. Outro diferencial destacável na página da instituição é a seção “Recursos para professores”, na qual são disponibilizados material didático sobre a artista e propostas de exercícios teóricos e poéticos para serem trabalhados com os alunos.

Há que se levar em conta, aqui, para além da popularidade de Frida Kahlo em comparação à de Georgia O’Keeffe, a natureza de ambas as instituições. Enquanto o museu de Kahlo é uma casa de portas abertas, onde sua cama, seu espaço de trabalho, seus objetos pessoais foram musealizados e coabitam com sua produção numa narração afetiva, de apreensão de um tempo vivido ali, o objetivo do museu de O’Keeffe é claramente distinto, voltando-se para a produção da artista, em um espaço fundado para receber sua obra. Tal objetivo também se cumpre em grande parte com o centro de pesquisa que integra o complexo.

### 3.1.3 Casa das Histórias Paula Rego



Figura 54

Fachada da Casa das Histórias Paula Rego

Fonte: Casa das Histórias Paula Rego (2015, online).

Aberto ao público em 2009, na cidade de Caiscais, em Portugal, a Casa das Histórias Paula Rego está entre os museus monográficos de artistas mulheres mais recentes. Diferentemente dos exemplos anteriores, aqui temos um caso em que a artista se envolveu integralmente na fundação da instituição, desde a escolha do arquiteto, Eduardo Souto Moura, até os pormenores de coleção e expografia. São sete salas expositivas<sup>47</sup> em uma área total de 750m<sup>2</sup> pensada e fundada para essa finalidade, o que se distancia muito de um edifício adaptado para receber uma coleção ou de uma casa adaptada para tornar-se um museu.

De acordo com a página oficial da instituição, a coleção teve começo com a doação de Paula Rego (CASA..., [2018]) de toda a sua obra em gravura e um grande volume de desenhos inéditos que, juntos, formam uma robusta coleção de mais de 500 obras. Some-se a isso uma seleção de 28 pinturas, emprestadas pela artista pelo período de dez anos (passível de renovação), que contempla em sua maior parte a produção dos anos 1980, e ainda 34 desenhos. Também a título de empréstimo, integram a coleção mais de 15 obras de Victor Willim (1928-1988), marido da artista. O museu apresenta uma exposição permanente que costuma respeitar a ordem cronológica das produções e, além disso, desde

---

<sup>47</sup> Para uma análise direcionada à arquitetura da instituição, ver Baptista (2010).

sua abertura, tem garantido a média de uma exposição temporária por ano, com destaque para 2010 e 2013, quando houve duas exposições no mesmo ano.

Da perspectiva do turismo no local, o museu integra o conjunto chamado Bairro dos Museus<sup>48</sup>, do qual também fazem parte outros doze espaços em Caiscais, entre museus, centros culturais, casas históricas, etc. Em termos de tarifa, o Museu Casa das Histórias é o mais em conta até aqui, custando 5 euros a entrada convencional, além de uma série de categorias isentas, como crianças de até 11 anos, guias turísticos credenciados e até mesmo pessoas desempregadas. A programação de atividades parece intensa e multidisciplinar, de acordo com as redes sociais da instituição.

### 3.1.4 Outras iniciativas recentes

É interessante observar que, em 2017, mesmo ano em que foi inaugurado o Museu Camille Claudel, tivemos a abertura de outros dois museus dedicados a artistas mulheres: Yayoi Kusama, em janeiro de 2017, no Japão, e Museu Monir, em homenagem à artista Monir Shahroudy Farmafarman, em dezembro de 2017, no Irã. Nesse último caso, o museu é administrado pela Universidade de Teerã, algo bem diferente dos museus comentados anteriormente. Contudo, a coleção também começou com a doação de 51 trabalhos pela própria artista, embora, de acordo com o jornal *The Guardian* (DEHGHAN, 2017), ela não o tenha feito com vistas a um museu próprio. Seria apenas uma homenagem ao seu último marido, que cursara Direito nessa universidade. Já no caso de Yayoi Kusama, a instituição foi fundada pela própria artista (na verdade, pela Fundação Yayoi Kusama) e promete duas exposições por ano, além de programação de atividades, eventos e palestras. De acordo com a página oficial, a ideia de conceber um museu dedicado à artista orientou-se principalmente na crença de que

[...] um museu privado, cujo conceito se originou com a própria artista, é uma oportunidade importante e sem precedentes para uma compreensão mais profunda de sua trajetória única. Um museu dedicado dará aos visitantes a oportunidade de aprender sobre as batalhas corajosas que Kusama lutou como artista de vanguarda, permitindo-lhes experimentar e sentir a sinceridade das suas ideias, nomeadamente de salvar o mundo através do amor (TATEHATA, 2017, online).

---

<sup>48</sup> Ver *Bairro dos Museus*. Disponível em: <https://bairrodosmuseus.cascais.pt/>. Acesso em: 18 jul. 2018.

### 3.2 GÊNESE E ESTRATÉGIAS FUNDADORAS DO MUSEU CAMILLE CLAUDEL

Oficialmente aberto ao público em 26 de março de 2017, na cidade de Nogent-Sur-Seine, o Museu Camille Claudel teve ótima repercussão na mídia francesa e internacional e parece ter incluído essa pequena cidade de cerca de 6.000 habitantes nas rotas de turismo cultural da França. A cidade está diretamente ligada à história da escultora, não somente por ter sido residência da família Claudel entre 1876 e 1879, quando a artista tinha entre doze e quinze anos, mas porque foi lá que ela recebeu suas primeiras aulas de escultura, com o escultor Alfred Boucher, nascido em Nogent-sur-Seine. Até chegarmos a sua concretização, convido o leitor a uma viagem que volta algumas décadas a fim de que possamos compreender os inúmeros esforços depositados nessa empreitada e conhecer seus agentes.

Apesar de sua inauguração recente, o Museu Camille Claudel teve sua origem ainda no século XX. Refiro-me aqui à instituição que lhe antecede, o Museu Dubois-Boucher, fundado nos tempos em que a artista ainda estava viva e trabalhava, antes da fundação do Museu Rodin e da tentativa de Mathias Morhardt de garantir, no Hôtel Biron, algum espaço para reunir, conservar e exibir o que fosse possível de Camille Claudel. Nesse sentido, ainda que atualíssimo e fruto de uma iniciativa que contou com apoio público e privado, é impossível falar do Museu Camille Claudel sem entendê-lo *também* como uma das fases pelas quais esse museu secular já passou.



Figura 55  
Antigo Museu Dubois-Boucher, abril 2018  
Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Alfred Boucher fundou, em 1902, o Museu Municipal da cidade de Nogent-sur-Seine, nomeado posteriormente Museu Dubois-Boucher, em homenagem a ele e a Paul Dubois (1829-1905), outro escultor também natural da cidade e diretor da Escola de Belas Artes de Paris por quase dez anos (1878 e 1887). De acordo com Françoise Magny, que foi curadora na fase do projeto do Museu Camille Claudel e que assina os textos do catálogo de coleções do museu, no princípio, a instituição funcionava somente no piso térreo dessa antiga casa burguesa, chamada de “velho castelo” (MAGNY, 2017, p. 12), adquirida pelo município em 1900. Nos outros andares, funcionavam uma classe superior primária e cursos para professores. Com apenas três anos de funcionamento, foi necessária a construção de uma galeria nos antigos galpões que também integravam a propriedade devido às diversas doações de esculturas de grandes dimensões.



Figura 56

Convite para a inauguração das novas salas, em 1905  
Fonte: Musée Dubois-Boucher... (2015, online).

Como ponto de partida da coleção, Boucher doou um volume de 32 obras composto, principalmente, por esculturas, no intuito de oferecer à cidade um lugar que contribuísse para a formação de jovens artistas, algo que nem ele nem seus contemporâneos teriam experimentado em sua cidade natal. Já de início, a escultura do século XIX, especialmente da segunda metade do século, era a presença mais marcante, definindo muito rapidamente o perfil da instituição. O conjunto de obras doadas por Boucher constituiu o corpo principal da coleção<sup>49</sup>, mas outros artistas locais fizeram importantes doações, incluem-se aqui descobertas arqueológicas da cidade, até a Primeira Grande Guerra, depois da qual as doações passaram a ficar mais raras.

Durante a Segunda Guerra, o museu foi alvo de saques que extinguiram parte da coleção. Em 1950, as obras restantes foram transferidas para a galeria de esculturas, que também ficou parcialmente degradada no pós-guerra, e o edifício foi destinado a uma escola primária. Na qualidade de museu, o edifício só abriria suas portas ao público novamente em 1975, inicialmente para apresentar os resultados de escavações de um grupo local de arqueologia. Magny afirma que o museu se beneficiou da abertura do Museu D'Orsay, ocorrida em 1986, pela renovação do interesse pela escultura do século XIX que sua inauguração ajudou a suscitar (MAGNY, 2014). Ainda que não fosse possível retornar aos seus melhores tempos, daí em diante, o Museu Dubois-Boucher voltou a ocupar seu

<sup>49</sup> Além das obras de sua autoria, de acordo com Françoise Magny (2014), Boucher enriqueceu a coleção com obras de nomes célebres como ele, tais como Auguste Dumont (1801-1884), Emmanuel Hannaux (1855-1934), Émile Laporte (1858-1907), Georges Loiseau-Bailly (1858-1913) e Jules-Gabriel Thomas (1824-1905).

espaço de museu de escultura, especialmente depois do interesse de alguns estudantes pela coleção da instituição. A autora ressalta que foi na sequência desses acontecimentos que um trio de estudantes catalogou as 240 esculturas da coleção, como pré-requisito de obtenção de seus diplomas na Escola do Louvre<sup>50</sup>. A partir daí, como uma espécie de retorno às suas origens, o museu passou a receber mais e mais doações e fundou, nesse período, uma sólida política de aquisições, apoiada pelas autoridades. Magny (2014, p. 14) afirma que “Este valioso estudo serviu de base para a grande campanha de restauração iniciada em 1992 e para o desenvolvimento do projeto de redensolvimento da galeria de escultura, que foi instalada em um prédio projetado pelo arquiteto Peiffer, inaugurada em 1995.

Reine-Marie Paris (2017) relatou, em entrevista ao jornal *France Revisited*, que a ideia de destinar um lugar para a produção de Camille Claudel era bastante antiga, desde os anos 1980. Desde então, o desejo era que fosse na cidade de Nogent-Sur-Seine, o que agradou bastante ao então prefeito da cidade, Michel Baroin. Isso teria tomado forma somente em 2003, na gestão de Gerard Ancelin, que organizou a exposição *Camille Claudel révélée... par Boucher et Rodin*<sup>51</sup>, dedicada a Camille Claudel. De acordo com publicação oficial da prefeitura local, intitulada *Nogent-sur-Seine: une ambition culturelle*<sup>52</sup>, essa exposição foi de fato decisiva nos caminhos que a cidade tomaria dali em diante, pois superou as expectativas iniciais, especialmente de público: estimava-se o número de 25.000 pessoas e, ao final dos três meses de mostra, chegou-se à marca de 43.000 visitantes.

Na mesma publicação, declaração de Jacques Piette, curador do Museu Dubois-Boucher desde 1978, evidencia que o planejamento para a cidade envolvia tanto um espaço dedicado a Camille Claudel quanto a expansão do antigo museu municipal de escultura. Em sua fala, fica claro que já não era mais possível atender às expectativas do público sem um investimento em infraestrutura. Ele afirma que, apesar da interessante coleção, a instituição já pecava por não estar adaptada aos visitantes com mobilidade reduzida e, em termos expográficos, a distribuição de obras já não estava satisfatória, devido ao pouco *respiro* entre as esculturas. Além disso, não havia um local específico para receber exposições

---

<sup>50</sup> Escola fundada em 1882, cujo objetivo era formar arqueólogos e conservadores de museus em uma educação padrão. Ainda em funcionamento, hoje volta-se para a formação de historiadores da arte e curadores.

<sup>51</sup> Exposição ocorrida entre 1 de fevereiro e 18 de maio de 2003, no Museu Dubois-Boucher, com cerca de 50 esculturas e fotografias, que contava a influência de Alfred Boucher e Auguste Rodin na produção de Camille Claudel.

<sup>52</sup> A publicação não é datada, mas é possível presumir que tenha sido divulgada em 2008 ou pouco antes disso, por mencionar a compra da casa da família Claudel e da obra *Persée et Gorgone*, assim como o desejo de adquirir a coleção de obras de Reine-Marie Paris, algo que naquele momento não seria possível (NOGENT-SUR-SEINE, [2008?], p. 7).

temporárias, de modo que era preciso abrir mão de parte da exposição permanente para poder realizá-las. Essas questões se agravariam com o tempo, impedindo a instituição de receber novas doações e mesmo de oficializar uma política de aquisições. O curador menciona ainda que, do ponto de vista estrutural, seria impossível ir adiante com uma construção tão enxuta: àquela época, contava-se com uma galeria de pouco menos de 500m<sup>2</sup>, quando o ideal seria mais que o dobro disso. O antigo espaço conseguia acolher no máximo 50 pessoas simultaneamente, ou seja, duas turmas de uma escola já conseguiriam esgotar sua capacidade máxima<sup>53</sup>.

Sabe-se que o projeto foi fruto de um profundo estudo realizado por uma agência especializada, entregue em 2005, e que sua intenção era implementar uma “ambiciosa política de animação [...] em apoio a uma abordagem comercial ativa, destinada a atrair uma clientela também bastante concorrida” (NOGENT-SUR-SEINE... [2008?], p. 7). Para isso, pretendia-se promover grandes mostras internacionais e um festival periódico cuja temática ficou em aberto. O projeto macro incluía, além da ampliação do Museu Dubois-Boucher e da fundação do Museu Camille Claudel, a compra da antiga cervejaria Le Bellevue (Figura 57). Essa questão em específico parece ter gerado certo incômodo entre os comerciantes locais, que já em 2016 criticavam a postura do prefeito atual, Hughes Fadin, e de Gerard Ancelin, seu antecessor, pois um projeto desse porte envolvendo a revitalização do café vinculado ao Museu Camille Claudel acabaria por monopolizar o público trazido à cidade, estabelecendo uma concorrência desigual com outros estabelecimentos (LEVASSEUR, 2016). No mesmo ano, poucos meses depois, a associação Amigos de Nogent-sur-Seine reclamava da lentidão na concretização do projeto do museu e de tudo o que ele englobava, incluindo o café. De acordo com os moradores, não era explicável como uma cidade com mais de 7 bilhões de euros excedentes em 2015 não fosse capaz de viabilizar as obras, adiando-as incontáveis vezes (NOGENT-SUR-SEINE, 2016).

---

<sup>53</sup> Jacques Piette: “*Besoin de changer d’échelle*” (NOGENT..., [2008?], p. 4).



Figura 57  
Cafe de Bellevue, Nogent-sur-Seine  
Fonte: Arts & Forges (online).

Em 2008, o Museu Dubois-Boucher adquiriu a obra *Persée et Gorgone* (1898-1905), por meio da captação de recursos de organizações públicas e privadas<sup>54</sup>, que conseguiu arrecadar 950.000 euros. Na matéria intitulada *Dix Sept Mecenes pour Camille Claudel*, o jornal *Le Monde* noticiou as duas suntuosas compras e a iminência da abertura do museu, destacando como feito inédito “uma escultura mundialmente conhecida [como *Perseu e Medusa*] integrar a coleção de um museu pequeno” (GOUGE, 2008). Na sequência dessa compra – quase imediatamente, de acordo com o *Le Monde*<sup>55</sup> – o museu adquiriu as coleções de esculturas de Camille Claudel, de propriedade de Reine-Marie Paris e Phillippe Cressent, com ajuda do poder público e dos “patronos das artes”, como afirma a própria sobrinha-neta da artista (COUGE, 2012). Leve-se em conta que antes dessas aquisições, Camille Claudel estava presente na coleção do museu Dubois-Boucher apenas com o

<sup>54</sup> De acordo com comunicado do Ministério da Cultura e da Comunicação, a compra foi viabilizada pelo aporte de EDF, Crédito Agrícola de Champagne-Bourgogne e outras 15 empresas locais: Saipol et Diester Industrie, SCS Sorodi, POK, SAS, Agricondiments, Ets J. Soufflet, Gaget, A.N.A.U. Architectes, Lenoir et Associés, Architectes, SIABA, Larbaletier, ACMM Atelier de Construction Mécanique de Marigny-le-Châtel, Imprimerie et Editions La Renaissance, Emin Leydier, Prieur & Associés. Apoio: Ministério da Cultura e da Comunicação (Fundo do Patrimônio), Conselho Geral de Aube, Conselho Regional de Champagne-Ardenne e por uma subscrição pública organizada pela Associação Camille Claudel (Nogent-Sur-Seine) (FRANCE, 2008).

<sup>55</sup> No original, em francês: “Depuis le 8 juillet 2008, avec l'achat de la collection de Reine-Marie Paris, petite-fille de Paul Claudel et petite-nièce de Camille, précédée la veille par l'acquisition de Persée et la Gorgone dans le cadre d'une opération de mécénat, le Musée Paul-Dubois – Alfred-Boucher est à la tête de 66 sculptures de cette artiste, soit la plus importante collection au monde à lui être consacrée” (COUGE, 2012, online).

estudo *Étude pour Tête de Hamadryade* (1895) e um exemplar de *L'Implorante* (1894), a jovem de joelhos do grupo *L'Âge Mûr* (1890), um número pequeno diante do universo de mais de 400 esculturas da instituição naquele momento.



Figura 58  
Galeria de esculturas Museu Dubois-Boucher, s/d  
Fonte: Nogent-sur-Seine ([2008], p. 1).



Figura 59  
Sala de exposição Museu Dubois-Boucher, s/d  
Fonte: Les Amis de Nogent-sur-Seine (online).



Figura 60

Sala de exposição dedicada a Camille Claudel no Museu Dubois-Boucher, s/d  
Fonte: Les Amis de Nogent-sur-Seine (online).



Figura 61

Sala de exposição dedicada a Camille Claudel no Museu Dubois-Boucher, s/d  
Fonte: Les Amis de Nogent-sur-Seine (online).

Se até esse último estágio a relação entre Camille Claudel e o museu de Nogent-sur-Seine se limitava à sua trajetória inicial, seus primeiros passos como escultora, muito jovem, sob orientação de Alfred Boucher, a partir de então o museu sacramentou o interesse na artista, assegurado por meio de um significativo acervo. A necessidade de um novo local para receber as coleções do Museu Dubois-Boucher se “impôs naturalmente”, segundo Françoise Magny (2014), de modo que, ainda em 2008, a prefeitura da cidade anunciou a compra da casa da família Claudel, uma construção do século XVIII, já com

vistas a um museu dedicado à artista, embora não ficasse claro, ao menos naquele momento, que ele receberia também a coleção do histórico museu de escultura.

A deduzir-se pela comunicação institucional, embora integrassem um plano macro, as iniciativas pareciam distintas e autônomas. Apesar de quase tudo parecer convergir para a fusão entre o Museu Dubois-Boucher e o Museu Camille Claudel, em uma nova sede, essa não parece ter sido uma decisão amplamente divulgada. De acordo com a linha do tempo do histórico do Museu Camille Claudel no site oficial, “em 16 de dezembro de 2009 o conselho municipal aprova o princípio de celebrar um contrato de parceria público-privada para a transferência, reestruturação e extensão do Musée Dubois-Boucher”, com publicação do edital de convocação pública em 2010 (MUSÉE CAMILLE CLAUDEL, 2017a, online). Disso, subentende-se a fusão com o Museu Camille Claudel, mas não é possível afirmar se esse dado era debatido de forma transparente com o público local, àquela época; isso porque, em 2011, de maneira aparentemente paralela, o Museu Dubois-Boucher anunciava sua reabertura ao público após um ano de reforma. No material de divulgação à imprensa, percebia-se o destaque dado a Camille Claudel, anunciada no texto antes dos nomes dos dois célebres escultores locais, na tônica da novidade que representava. O texto também reforçava que as novas escolhas museográficas se voltavam para a valorização das obras adquiridas pelo museu nos últimos dez anos e enfatizava a importância das esculturas da artista nesse contexto. A instituição informa que, “a partir de comparações estilísticas e formais, esta nova apresentação permite ao visitante descobrir a originalidade, singularidade e expressão pessoal de Camille Claudel” (MUSÉE PAUL DUBOIS-ALFRED BOUCHER, 2011, p. 1) e, para isso, destinou uma de suas salas exclusivamente à produção da artista. Em nenhuma passagem o museu reformado é apresentado como um espaço provisório.

Anos mais tarde, Françoise Magny (2017) é bastante enfática ao reafirmar o que já conseguimos apreender até aqui: foi a popularidade da artista que animou o município a unificar as coleções e dar a essa nova instituição o nome de Museu Camille Claudel, o que foi oficializado em outubro de 2012, de acordo com a página oficial. Mapeando as notícias acerca da abertura do museu dedicado a Camille Claudel, uma das primeiras matérias data de agosto de 2012, no jornal *Le Monde*, cuja chamada anunciava o interesse da cidade em fundar o museu que só abriria em 2014 e, enquanto isso, o Museu Dubois-Bocher celebrava a escultora (GOUGE, 2012). Outra reportagem, em 2013, já mencionava um acervo de mais de 200 esculturas, ou seja, a integração entre as duas instituições já estava

prevista. A notícia antecipava informações de como seria a museografia e não poupava detalhes sobre dimensões e valores investidos:

O museu, concentrado no trabalho de Camille Claudel, apresentará cerca de 200 esculturas e centenas de pinturas icônicas da arte do final do século XIX ao início do século XX em uma área de 1.800m<sup>2</sup> que será adicionada a uma sala com 400m<sup>2</sup> dedicada a exposições temporárias. Cerca de 12 milhões de euros foram investidos na construção do museu como parte de uma parceria público-privada com o grupo SNC Lavalin, que receberá aluguel por 25 anos (MUSÉE..., 2013, online).

Na página oficial do Museu Camille Claudel, chama a atenção a seção *Anexo Dubois-Boucher*, na qual há um resumo da cronologia do museu até sua transformação, deixando claro o desejo de abrir ao público o anexo “em plena conformidade com os padrões atuais de acessibilidade e recepção, de modo a mostrar a totalidade das coleções pertencentes ao Museu de Nogent-sur-Seine” (MUSÉE CAMILLE CLAUDEL, 2017b, online). A distância mínima entre as duas instituições contribuirá muito para qualquer relação entre os dois pontos se estiver em questão revitalizar o antigo Museu Dubois-Boucher para que ele funcione como o anexo ao qual se referem. Observemos que, no mapa, o antigo museu de escultura fica a pouco mais de 200 metros do Museu Camille Claudel. Atualmente, seus portões da frente, além de indicarem a entrada para a escola primária que lá funciona, também abrigam a sinalização que indica para o novo museu, como mostram as imagens a seguir. Somente com o passar dos anos saberemos de que forma esse vínculo com o “velho castelo” será administrado pela nova instituição.

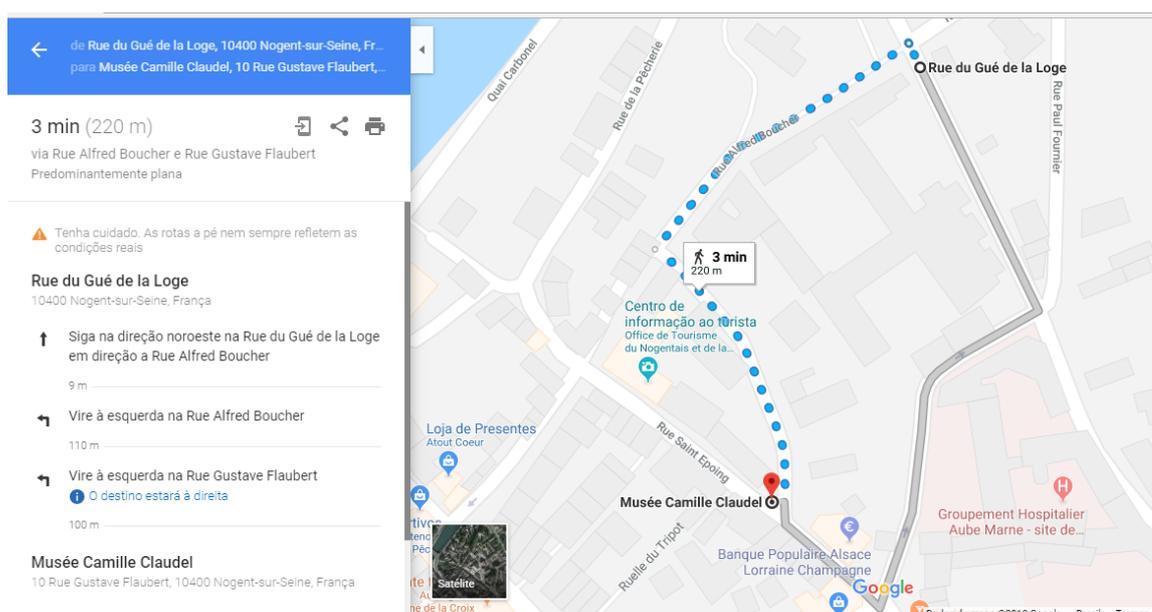


Figura 62  
Trajeto entre a Rua Gué de La Loge e a Rua Gustave Flaubert  
Fonte: Google Maps (2018).



Figura 63  
Antigo Museu Dubois-Boucher, abril de 2018  
Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Figura 64  
Antigo Museu Dubois-Boucher, abril 2018  
Detalhes sinalização  
Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Ao longo da pesquisa, depois de tomar conhecimento das datas de negociação para abertura do museu, da aquisição das coleções e da casa da família, dediquei-me a procurar imagens da cidade, do largo onde se edificou o museu e, principalmente, da casa da família Claudel, para ter e dar a ver uma ideia do estado em que se encontrava na ocasião. Pelos registros abaixo, obtidos no mês de setembro de 2018, por meio do recurso

*Google Street View*, é possível ter uma ideia da transformação pela qual a cidade passou, especialmente no perímetro do museu. Observemos, entretanto, que, nas imagens disponibilizadas pelo Google, capturadas em 2008, fica claro que a valorização da memória de Camille Claudel pela cidade é realmente um esforço recente. A antiga casa da família, que antes rendia homenagens somente a Paul Claudel, passa por anos de transformação para receber o Museu Camille Claudel. Curioso, para dizer o mínimo.



Figura 65  
Vista lateral da antiga casa da família Claudel, 2008  
Fonte: Google Street View (2018, online).



Figura 66  
Vista frontal da antiga casa da família Claudel, 2008  
Fonte: Google Street View (2018, online).



Figura 67  
 Vista lateral da antiga casa da família Claudel, 2008  
 Fonte: Google Street View (2018, online).

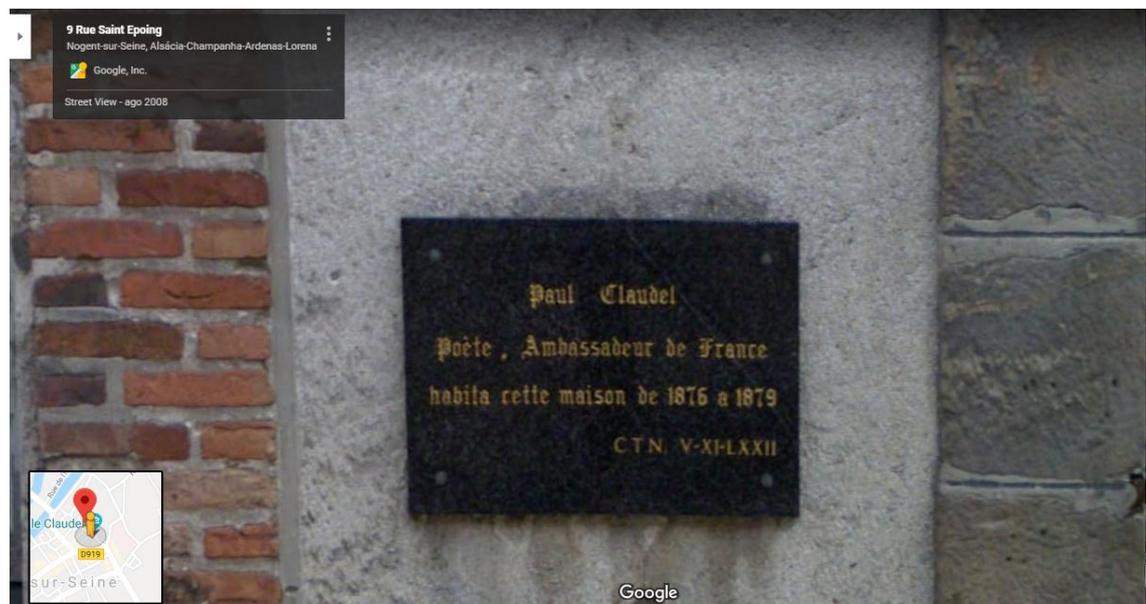


Figura 68  
 Detalhe placa dedicada a Paul Claudel na fachada lateral da antiga casa da família Claudel, 2008  
 Fonte: Google Street View (2018, online).

### 3.3 MAISON CLAUDEL: CASA-MUSEU, MAS NÃO MUSEU-CASA

A compra da casa onde morou a família Claudel é um ponto que eu gostaria de retomar agora, já atravessada pelas questões estruturais do museu que hoje ela abriga. É claro que a construção em si já possui valor assegurado enquanto patrimônio histórico, mas, para além disso, há outro valor agregado, que é aquilo ou, mais adequado a este caso, *aquela* a quem a casa evoca. Apesar de não ser tecnicamente um museu-casa, o Museu Camille Claudel flerta com essa categoria porque, afinal de contas, conseguiu instalar a

maior coleção já reunida da artista na casa onde ela passou parte de sua adolescência. Não é o local onde ela instalou-se como artista e trabalhou, até sua internação, como é o caso de outras instituições dedicadas a artistas, que se caracterizam por manterem praticamente intacto o espaço de trabalho de seus antigos habitantes. Entretanto, também não é qualquer casa histórica, aproveitada enquanto patrimônio para fins museológicos. Há, no Museu Camille Claudel, uma variação que não permite encaixá-lo como museu-casa, aos moldes da Casa Azul de Frida Kahlo, do Museu Rodin ou mesmo do Museu Casa Cora Coralina, para pensarmos em um exemplo brasileiro. Isso ocorre porque, sobretudo, a rememoração não se impõe, em tese, de imediato, mas requer um esforço associativo, que una a coleção ao lugar que a recebe e construa esse espaço de significação único; algo especialmente difícil no Museu Camille Claudel, como será demonstrado por meio da análise da distribuição de salas no texto seguinte.

É necessário pontuar aqui as características de um museu-casa para mostrar por que a instituição objeto desta pesquisa, embora não se encaixe nessa categoria, bebe dessa fonte e, em certa medida, a simula. Para iniciar essa discussão, tomo emprestado o conceito de museu-casa proposto por Giovanni Pinna<sup>56</sup> (2011, p. 4):

O museu-casa é diferente de outras categorias de museus porque só pode crescer reunindo mobiliário original e coleções de um ou outro período histórico em que a casa foi usada. E, ao contrário da situação na maioria dos museus, a mistura de móveis e objetos de muitos tipos diferentes no museu da casa requer o uso cuidadoso de métodos de conservação que sejam consistentes com a variedade. A estrutura do museu-casa, a impossibilidade de mudar o espaço interior ou os móveis e objetos expostos, levanta problemas em termos de normas de segurança, organização de visitas públicas e salvaguarda do patrimônio exposto. Por último, mas não menos importante, o significado da casa histórica, em que a ênfase não é colocada no valor de objetos individuais, mas no conjunto de objetos e sua interação com o espírito das pessoas que viviam na casa, coloca problemas especiais em termos de comunicação com o público.

---

<sup>56</sup> Giovanni Pina é paleontologista, dirigiu o Museu de História Natural de Milão entre 1981 e 1996 e integra o Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas.



Figura 69  
Casa da família Claudel antes do início das obras, s/d  
Fonte: Mapio (2018, online).

No entendimento de Pinna (2001), a casa constitui um conjunto do qual não pode ser apartada, sob pena de perder seu significado. Ao desenvolver melhor a ideia de que essa categoria de museu estaria impedida de se modificar, ele defende que é como se o museu-casa estivesse fossilizado, não podendo ser alterado sem estar “falsificando uma história”. Pensemos no exemplo da casa da família Claudel. Foi de sua construção que germinou o museu como um todo, que inclui também um anexo. No entanto, a casa não era habitada pela família Claudel havia muitos anos; parecia, aliás, não ser habitada por ninguém há tempos, como se pode presumir da imagem da casa um ano antes do início da obra. Desse modo, não guardava relíquias, objetos de memória ou mesmo traços da família ou da artista, como um quarto de dormir ou um ateliê mantidos intactos ou mesmo reencenados. Embora instalado em um edifício no qual a família viveu, falta ao Museu Camille Claudel o poder de evocação que, de acordo com Pinna, se encontra em maior latência nos museus-casa:

Mais do que qualquer outro tipo de museu, o museu-casa tem, de fato, o poder de evocar e criar ligações entre o visitante e a história presente na própria casa. Ao contrário de outros museus, o museu-casa não deriva sua importância pela variedade de objetos com significado simbólico em si próprios. Ele é altamente evocativo porque não só contém objetos, também incorpora a imaginação criativa das pessoas que viveram e moveram-se entre suas paredes, que diariamente fizeram uso de seus objetos, que eram os móveis originais. Vendo dessa forma, o museu-casa é um símbolo de eventos, épocas e regimes que não pode ser eliminado a não ser destruindo-se a própria casa (PINNA, 2001, p. 7).

Giovanni Pinna pondera acerca das diversas classificações existentes para casas históricas a partir de Butcher-Youngmans (1993), que estabelece sua análise a partir de três categorias: *Museu-Casa Documental*, onde a vida do antigo ocupante é contada e na qual “os ambientes devem conter os objetos originais e, se possível, em seu layout original”; *Museu-Casa Representativa*, na qual um estilo, uma época são representados e, nessas reconstruções, podem ser utilizados objetos que não são originais e, portanto, não pertenciam à casa; e *Museu-Casa Estético*, onde a coleção exibida “nada tem a ver com o local em si, sua história ou seus ocupantes” (PINNA, 2001, p. 8). Esta última, para o autor, sequer deveria ser considerada para classificar um museu-casa, e a categoria *Museu-Casa Representativo* suscitaria algumas discussões a respeito do risco de se remontar um passado, podendo resultar na “construção da Disneylândia dos castelos medievais”. A partir dessas categorias, Pinna (2001, p. 8) defende que é preciso deixar clara a diferença fundamental entre uma casa histórica e um museu-casa, pois este último “vai além do edifício incluindo as coleções e o mobiliário original”, e é essa integridade que confere ao museu-casa o poder de evocar o passado, como já mencionado.

Mônica Risnicoff de Gorgas (2001), em *Reality as illusion: the historic houses that become museums*, discorre sobre a capacidade de evocação dos museus-casa a partir de inúmeros exemplos latino-americanos, inclusive o Museu da Inconfidência, em Minas Gerais. No entendimento da autora, enquanto circulamos por aquela antiga casa, hoje museu, somos convidados a imaginar quem eram, como viviam seus antigos habitantes, uma captura inevitável, a tal ponto que

É difícil para os visitantes dos museus casa não serem capturados por seu alto poder evocativo. [...] Eles possuem uma atmosfera especial que leva os visitantes de volta a outros tempos e os faz perguntar que outras pessoas transitaram entre os espaços que eles estão transitando agora. Eles não podem evitar se perguntar se as pessoas que costumavam viver naquela casa naqueles tempos sentiam as mesmas alegrias e tristezas que eles próprios sentiram. Mais do que um monumento que celebra um passado perdido, as casas históricas são vistas como um lugar onde pessoas viveram suas vidas (GORGAS, 2001, p. 10).

Gorgas argumenta, por outro lado, que esse efeito pode aparecer não somente em relação a memórias íntimas ou locais, mas também em favor de uma espécie “consciência nacional”, a exemplo das inúmeras casas históricas que foram transformadas em museus na Argentina, nos anos 1940. Para a autora,

[...] essa era uma forma mais ou menos encoberta de ilusionismo político, em que as complexidades da cultura eram transformadas em mensagens simplificadas relativas à identidade cultural, que se concentravam exclusivamente em objetos altamente simbólicos, em detrimento das formas populares de expressão cultural (GORGAS, 2001, p. 12).

Um pouco nesse caminho, Mário Chagas (2010) discute esse caráter ilusionista dos museus-casas a partir dos exemplos do ambientalista Chico Mendes, do artista Mestre Vitalino e da escritora Cora Coralina. O autor defende que esse tipo de museu possui a mesma capacidade inventiva de narração que qualquer outro museu, embora pareça lugar de um testemunho inequívoco, um espaço parado no tempo, cuja essência se encontra encapsulada:

Não há dúvida de que a casa museu encena uma dramaturgia de memória toda especial, capaz de emocionar, de quebrar certas barreiras racionais, de provocar imaginações, sonhos e encantamentos. Por isso mesmo, é preciso perder a ingenuidade em relação às casas museus: elas fazem parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas poéticas, elas também manipulam os objetos, as cores, os textos, os sons, as luzes, os espaços e criam narrativas de memória com um acento lírico tão extraordinário que até os heróis épicos, os guerreiros valentes e arrogantes e os homens cruéis e perversos são apresentados em sua face mais cândida e humana; afinal eles estão em casa, e ali eles precisam dormir em paz, receber visitas, comer e atender a outras necessidades físicas. As casas museus, assim como os documentos, os signos e todos os outros museus, podem ser utilizadas para dizer verdade e para dizer mentiras (CHAGAS, 2010, p. 6).

Se, por conceito, o Museu Camille Claudel não se enquadra na categoria e na operação de um museu-casa, por laços de afeto essa ligação entre a casa e a artista também parece frágil. Uma vez mais precisarei ater-me ao que ela não é a fim de esclarecer esse ponto: esta não é a casa em Villeneuve-sur-Fère, vilarejo com a qual Camille tinha um forte vínculo, como se vê expresso em suas cartas, enviadas do asilo. Como abordado no primeiro capítulo, suas primeiras inclinações artísticas surgiram nessa cidade, em longos passeios pelo campo com o irmão Paul Claudel, que também revela a influência de Villeneuve em sua obra. A família, convém pontuar, jamais romperia com essa cidade: apesar de fixados em Paris, os Claudel viajavam para lá com certa regularidade. É certo que o período de residência da família em Villeneuve (1866-1876) é mais longo do que o tempo que residiu em Nogent-sur-Seine (1876-1879), mas somos levados a crer que, para além

disso, foram as vivências na cidade e a idade em que ocorreram, combinadas ao estreito laço mantido ao longo dos anos, que contribuíram para sua permanência nas lembranças de Camille Claudel.

Do que se pode deduzir pela análise das correspondências, Louise Claudel, mãe da artista, viveu seus últimos dias lá. Em carta a ela, Camille Claudel implora para que a deixem ficar mais próxima da família, prometendo que não causará transtornos ou constrangimentos:

A senhora é muito dura, recusando-me um hospital em Villeneuve. Não faria escândalos como você pensa. Ficaria feliz demais em retomar a vida cotidiana para fazer qualquer coisa. Sofri tanto que ficaria imóvel. [...] Quanto a mim estou tão sentida por continuar a viver aqui que não sou mais uma criatura humana. Não posso mais suportar os gritos de todas essas criaturas. [...] Meu Deus, como gostaria de viver em Villeneuve! Não fiz tudo o que eu fiz para terminar minha vida numa casa de saúde (CLAUDEL, 2018e, p. 380).

Em outra correspondência, um mês depois, é a Paul Claudel que se dirige, reforçando o pedido, na possível crença de poder contar com sua reciprocidade, com sua memória afetiva por esse local que tanto marcou a infância de ambos:

Tem que me tirar desse ambiente. Após 14 anos, hoje, de uma vida igual, exijo a liberdade aos berros. Meu sonho seria voltar imediatamente a Villeneuve e não sair mais de lá. Preferiria um celeiro em Villeneuve a um lugar de pensionista de primeira classe aqui. [...] Que felicidade se pudesse voltar a Villeneuve! Essa bela Villeneuve que não tem igual na terra! Há 14 anos que tive a desagradável surpresa de ver entrar em meu ateliê dois camponeses completamente armados, com capacetes, botas, terrivelmente ameaçadores. Triste surpresa para um artista: em vez de uma recompensa, eis o que me aconteceu! É comigo que acontecem coisas assim, pois sempre estive exposta à maldade. Meu Deus! Quanta coisa suportei desde aquele dia! [...] Aqui não é o meu lugar, no meio de tudo isso. Cada vez que escrevo à mamãe para me levar à Villeneuve, ela me responde que sua casa está desmoronando, curioso em todos os pontos de vista. [...] Estão sempre chegando novas pensionistas, há excesso de gente, lotado, como dizem em Villeneuve (CLAUDEL, 2018i, e-book).

E escreve novamente ao irmão: “queria mesmo era estar à beira da lareira de Villeneuve, mas infelizmente, acho que não sairei jamais de Montdevergues do jeito que as coisas vão” (CLAUDEL, 2018j, p. 201). O desejo de retorno à morada da infância não é algo exatamente surpreendente, pelo contrário. Inúmeros autores escreveram sobre o especial papel desses espaços em nosso imaginário, especialmente em momentos de dificuldade, pois, nas palavras de Gaston Bachelard (1979), a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida”. Esse me parece um ponto crucial no caso de Camille Claudel. Mesmo na angústia da possibilidade de jamais ser retirada do asilo – na correspondência de 1927 já se passavam quinze anos de sua

internação –, ela continuava desejando esse retorno à casa familiar, ou ao menos a esse vilarejo tranquilo onde passara sua primeira infância. Notemos que ela não pede para voltar a Paris, ou especificamente ao seu último ateliê. Do que se pode apreender de outras cartas, a cidade e seu próprio trabalho representavam para ela as razões de sua ruína e de seu estado atual de interdição<sup>57</sup>. Ao discorrer a esse respeito, Bachelard comenta que nem sempre o que lembramos corresponde à inteira verdade, muitas vezes diz respeito ao aspecto onírico desse espaço:

Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (BACHELARD, 1979, p. 201).

Nesse sentido, Eclea Bosi (1994), em *Memória e Sociedade: lembranças dos velhos*, falará, a partir de Henri Bergson, sobre a função da lembrança na mediação com nossa percepção, auxiliando-nos a atravessar períodos difíceis, visto que “a memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo” (BOSI, 1994, p. 46-7).

Dos dez anos passados em Villeneuve, os dois primeiros foram vividos no antigo presbitério da cidade, uma construção do século XVIII, primeira residência dos Claudel em sua chegada de Fère-en-Tardenois e lugar onde Paul Claudel nascera. A família se mudaria para a casa de Nicolas Cerveaux, padre do vilarejo, tio-avô de Camille Claudel, em 1869, depois da morte do religioso. As cronologias consultadas não detalham se houve outras mudanças de residência além dessa nesses dez anos.

---

<sup>57</sup> “Na verdade, queria forçar-me a esculpir aqui. Vendo que não conseguem, acabam impondo-me todo tipo de aborrecimento. Isso não me fará ceder, ao contrário” (CLAUDEL, 2018l, e-book).



Figura 70  
Casa da família Claudel (1866-1869)  
Fonte: Paul et Camille Claudel (2018, online).



Figura 71  
Casa da família Claudel (1869-1876)  
Fotografia de Karin Haanappel  
Fonte: Camille Claudel Statuaire by Karin Haanappel (online).

Em se tratando de uma comuna com 276 habitantes e pouco mais de 10km de extensão territorial, perguntar-se “de que casa Camille estaria falando em seus escritos, afinal?” pode parecer um detalhe irrelevante. Essa distinção torna-se interessante, no entanto, na medida em que nos deparamos com outra casa-museu que não é museu-casa, em Villeneuve-sur-Fère. A Casa de Camille e Paul Claudel foi aberta ao público em junho de 2018, aparentemente em período integral somente nos primeiros meses de funcionamento<sup>58</sup>. Thomas Morel, curador do espaço, afirma ao jornal *Le Parisien* que a ideia é que depois a casa passe a abrir somente nos finais de semana ao público em geral e nos demais dias somente a grupos e escolas que tenham agendado visita. Ao que tudo indica, quando a família desocupou a casa, por volta de 1869, ela voltara à sua função de origem na qual se manteria até os anos 1960. Doada pelo departamento de Aisne (proprietário até os anos 2000) à comunidade da Região de Château-Thierry, a casa começa a ser preparada para tornar-se um museu em 2016, a partir da articulação da comunidade e da Associação Camille e Paul Claudel em Tadernois<sup>59</sup>. O restauro necessário, que teria custado 570.000 euros, teve metade de seus custos bancada pelo Estado.



Figura 72

Casa Camille e Paul Claudel

Fotografia: François Nascimbeni

Fonte: Sur les pas de Camille et Paul Claudel... (2018, online).

<sup>58</sup> De acordo com a divulgação oficial de abertura: “Casa de Camille e Paul Claudel: presbitério, 42, Praça Paul Claudel, Villeneuve-sur-Fère, Aisne. Aberto de 2 de junho a 30 de setembro de quinta a domingo. Horário de funcionamento: 10h30-12h30 e 13h30-17h30. Entrada para adultos: 4€. De 12 a 18 anos: 3€. Entrada gratuita para menores de 12 anos” (OUVERTURE..., 2018, online).

<sup>59</sup> Associação criada em 1998 e que hoje conta com 50 membros (dados de 2013) e faz parte da Federação Nacional das Casas de Escritores e do Patrimônio Literário, da Federação das Associações *Claudelianas* e da Rede das Casas de Escritores na Picardia (SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL, 2013).

O acervo da casa é modesto, contando com apenas uma escultura original de Camille Claudel, *Diane* (1881), uma obra da juventude da artista, em gesso, adquirida por cerca de 33.800 mil euros pela aglomeração de Château-Thierry. É uma escultura muito pequena, com menos de 20 centímetros, como fica evidente na Figura 73.



Figura 73  
Thomas Morel, curador do espaço do museu  
Fotografia: Isabelle Boidanghein  
Fonte: Boidanghein (2018, online).

Infelizmente, a instituição não dispõe de página oficial para descrevermos ao certo sua coleção; entretanto, de acordo com reportagens veiculadas na ocasião da abertura, a narrativa da casa é construída a partir de fotografias, aparentemente sem nenhuma raridade, apenas ampliações das poucas imagens que temos da escultora; aquarelas de Jacques Thévenet de 1955 representando Paul Claudel no palco; aquarelas japonesas que inspiraram obras de Paul Claudel e uma apresentação em *datashow* da carreira artística da escultora. Há também reproduções das principais obras da artista e um caderno escolar de Paul Claudel que não é possível precisar se é original ou *fac-símile*.



Figura 74  
 Maison Camille et Paul Claudel, detalhe *L'Implorant*  
 Fonte: La Maison... (2018b, online).

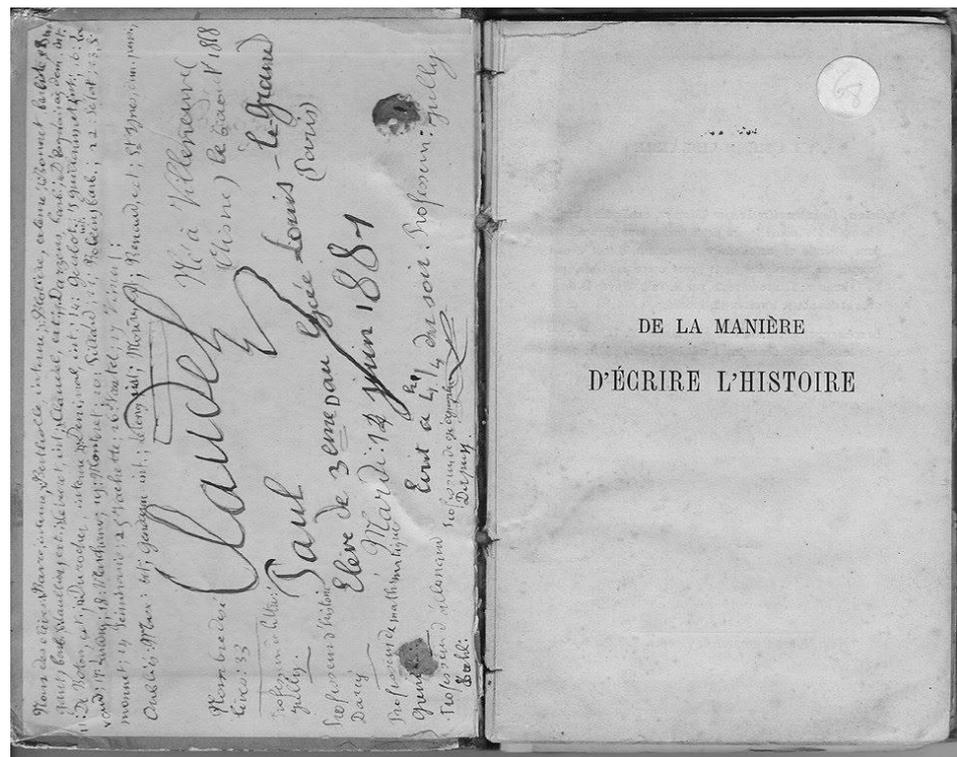


Figura 75  
 Caderno escolar de Paul Claudel  
 Fonte: La Maison... (2018b, online).

Diferentemente do Museu Camille Claudel, aqui o vínculo afetivo entre a instituição e o edifício que a abriga é estimulado e reforçado o tempo todo. Se, no caso de Nogent-Sur-Seine, temos uma postura que se volta mais para a ligação profissional da

artista com a cidade, explorada principalmente pela relação com seu primeiro mestre, Alfred Boucher, e por integrar uma cena de escultores locais, a Casa Camille e Paul Claudel se presta a outro papel. “É uma casa de evocação” (LA MAISON..., 2018a, online), afirma Fatah Nekhili, diretor da Maison du Tourisme Les Portes de la Champagne, deixando claro que a instituição não possui a mesma força e não se pretende como algo além disso.

#### 3.4 CIDADES MONOGRÁFICAS: A REFORMULAÇÃO DE CIDADES EM TORNO DE SEUS CÉLEBRES ARTISTAS

Na publicação *Nogent-sur-Seine: uma ambition culturelle*, Gerard Ancelin é enfático ao afirmar que o projeto turístico e cultural da cidade seria construído em torno de Camille Claudel como a artista local mais celebrada nos tempos atuais. Ele compara o projeto a iniciativas semelhantes também francesas como Barbizon, povoado francês onde se formou a escola estilística de mesmo nome pelos pintores Jean-Baptiste Camille-Corot (1796-1875), Jean-Françoise Millet (1814-1875) e Théodóre Rousseau (1812-1867), em elogio ao ambiente rural; e Giverny, comuna francesa onde se encontra a casa de Claude Monet (1840-1926), famosa por seus jardins. Além dessas, Ancelin menciona o caso de Auvers-sur-Oise, vilarejo de pouco mais de 7.000 habitantes que foi a última morada de Vincent Van Gogh (1853-1890). Possivelmente, esta última seja o exemplo francês mais elucidativo de remodelação de uma cidade em torno de um artista, entre as aproximações apontadas pelo prefeito.

Apesar de Van Gogh ter vivido poucos meses em Auvers-sur-Oise, entre maio e julho de 1890, contam a favor da cidade não somente o fato de ser o local em que o artista passou seus últimos meses de vida, mas, principalmente, a vasta produção de Van Gogh no período correspondente: cerca de 70 telas. Além dele, vários outros pintores passaram por essa cidade, que se autoafirma como “rota dos pintores na Europa” (LA ROUTE..., 2010, online), entre eles, Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissarro (1830-1903), Berthe Morisot (1841-1895) e Charles Daubigny (1817-1878), a quem são dedicados um museu e uma casa-ateliê.



Figura 76  
 Mapa simplificado de Auvers-sur-Oise  
 Fonte: Van Gogh Route (online).

O ponto mais procurado é o pequeno hotel onde Van Gogh se hospedou durante os meses em que ficou na cidade, o Auberge Ravoux (Figura 77). O quarto simples onde ele passou seus últimos meses de vida por 3,5 francos a diária continua intacto e é aberto a visitação. O valor para entrada custa 6 euros e inclui assistir a um documentário que conta o tempo de Van Gogh na cidade e sua relação com Paul Gauguin (1848-1903) e com seu irmão Theo Van Gogh (1857-1891). De acordo com as informações da página oficial do Instituto Van Gogh, fundado em 1987, responsável pelos projetos de conservação da memória do artista em relação à cidade, o maior objetivo da instituição é expor no Aubergue Ravoux, hoje Maison Van Gogh, alguma tela do artista. A obra seria exposta no quarto ocupado por ele, uma acomodação de cerca de 7m<sup>2</sup>. Seria uma forma de realizar o sonho de Van Gogh, relatado em uma carta a Theo em 1874: “algum dia ou outro, acredito que encontrarei uma maneira de ter minha própria exposição em um café” (VAN GOGH INSTITUT, online). Se parece inimaginável que o artista tivesse um sonho tão modesto, hoje, a ambição de algum dia expor um trabalho de Van Gogh em Auvers-sur-Oise parece distante para a diretoria do Instituto Van Gogh, que não dispõe de nenhuma obra de seu mais célebre visitante. Atualmente, a instituição se dedica à captação de recursos para revitalizar os túmulos do pintor e de seu irmão, que ficam lado a lado. A ideia é tornar um lugar simples, que não foi planejado para receber tantos visitantes (a média anual é de 200.000 visitantes!) em “lugar mais seguro e acolhedor”. A área ao redor, que compreende a Igreja de Notre Dame (Figura 80) e o acesso até o cemitério também será revitalizada.



Figura 77  
Fachada do Aubergue Ravoux  
Fonte: Maison de Van Gogh (online).



Figura 78  
Acesso ao quarto de Van Gogh no Aubergue Ravoux  
Fonte: Maison de Van Gogh (online).

A presença breve, mas intensa, de Van Gogh não se restringe a um só lugar, mas é viva e reforçada por toda a cidade, com quase 30 placas indicativas de telas pintadas junto aos locais que lhes serviram de motivos.



Figura 79  
Registros da cidade de Auvers-sur-Oise  
Fonte: Van Gogh Institut (online).



Figura 80  
Registros da cidade de Auvers-sur-Oise  
Fonte: Van Gogh Institut (online).

A cidade oferece um itinerário constituído por vários pontos de referência, intitulado “Rota Van Gogh” (Figura 81), que possui endereço virtual próprio, onde é possível saber um pouco da história desses lugares da rota e imprimir o mapa para percorrê-la.

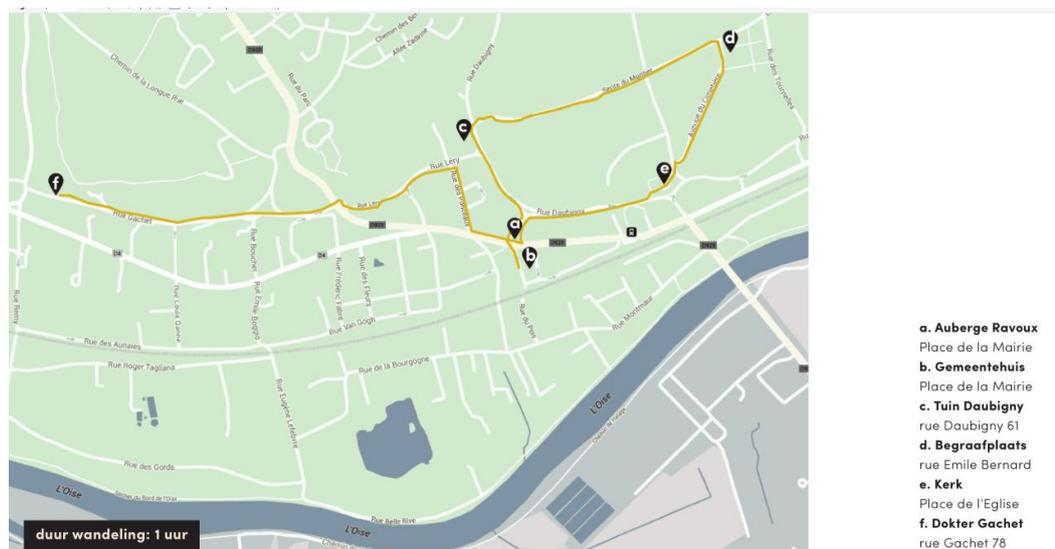


Figura 81  
Rota Van Gogh  
Fonte: Van Gogh Route (online).

Esses recursos, que têm lá seu caráter didático, não deixam de alimentar os fiéis desta que Pierre Bordieu e Alain Darbel já chamaram de “religião da arte”. A França é generosa nesse sentido, como já afirmado no subcapítulo “Museus monográficos”, que aborda os museus dedicados a artistas. É natural, portanto, que essas cidades se tornem destinos de culto e esses lugares, um tipo de templo, como afirma Déborah Solomon, já referenciada. A autora afirma que

Os peregrinos de arte, é claro, também se orgulham de suas estadas em museus no sul da França. Eles estão fora do caminho principal, mas esse é o ponto; exigindo que você viaje longas distâncias, eles dão a você a chance de provar sua devoção à arte novamente. Quem negaria que Nice seria muito menos agradável sem a presença de museus dedicados a Matisse, Chagall e Dufy, ou que Cézanne colocou Aix-en-Provence no mapa? (SOLOMON, 1997, online).

Evidentemente que Ancelin usaria um exemplo francês, mas convém lembrar um caso muito emblemático e mais recente de remodelação da cidade em torno de um artista. Tal tendência é seguramente um plano vantajoso para atrair turismo cultural para cidades que dificilmente estariam nesse circuito de outra forma. Esse é o caso da cidade espanhola de Málaga, onde nasceu Pablo Picasso (1881-1973) e que se diferencia das cidades antes mencionadas principalmente por pautar-se no desejo do artista como motor inicial.



Figura 82  
Museu Picasso Málaga  
Fonte: Museo Picasso Málaga (online).

Apesar de ter passado somente parte da infância na cidade, Picasso tinha interesse em ter trabalhos seus trabalhos em Málaga, por isso tentou doar obras à cidade para a fundação de um museu, nos anos 1950, e elas não foram aceitas por se tratarem de “arte degenerada”. Isso se deve ao contexto político da época: a Espanha estava sob a ditadura de Franco, e Picasso apoiava a Segunda República. Tratado com hostilidade, o pintor se afastou de Málaga e, de acordo com os autores Barrera-Fernandez e Hernandez-Escampa (2017, p. 280), “o reconhecimento das autoridades pela arte de Picasso foi adiado e uma relação frutífera jamais se desenvolveu”. O interesse de Málaga em Picasso ocorreria somente nos anos 1990, quando as cidades começaram a pautar o turismo cultural como estratégia de fomento à economia local. Nessa esteira, depois de duas exposições dedicadas ao artista, em 1992 e 1994, um museu dedicado a ele voltou à voga, com as fundamentais doações de Bernard Ruiz-Picasso e Christine Picasso, neto e nora do artista, que doaram 155 e 133 obras suas coleções, respectivamente, para realizar esse que seria um antigo desejo do artista.

O Museu Picasso Málaga foi aberto ao público em 2003 e se localiza no Palácio Buenavista, uma construção do século XVI que combina elementos de arquitetura renascentista e mudéjar. O edifício foi declarado monumento nacional em 1939; entre 1961 e em 1997, foi alugado ao Estado para abrigar o Museu Provincial de Belas Artes. De acordo com a página virtual oficial do museu, “a escolha por esse local refletiu o desejo expresso da principal doadora, Christine Ruiz-Picasso, que imaginou a coleção a ser exibida em um edifício tipicamente andaluz” (MUSEO PICASSO MÁLAGA, online). Além dessa

instituição, há também a Fundação Picasso Museu Casa Natal, estabelecida na casa de nascimento do artista, como o próprio nome nos diz. Sua fundação, em 1988, antecede em muitos anos a do Museu Picasso Málaga, e sua coleção é maior, um total de 406 trabalhos.

A cidade de Málaga tem cerca de 561.250 habitantes e, por sua característica litorânea, já fazia parte de uma rota turística. A intenção era, portanto, entrar na disputa como destino cultural, num campo bastante concorrido, já que há obras do artista em muitas coleções no mundo. Reposicionando-se e construindo-se como marca em torno de Picasso, conseguiria, claro, um incremento em sua economia. Nogent-sur-Seine, por outro lado, não teria outro atrativo de que se valer a não ser seu próprio patrimônio artístico; além de ser uma cidade muito menor, com pouco mais de 6 mil habitantes, não tem infraestrutura suficiente para acolher um público muito maior do que o que recebe nos dias de hoje.

A relação entre Picasso e Málaga aproxima-se à de Camille Claudel com Nogent-sur-Seine, na medida em que foram, até certo ponto, inventadas *a posteriori* e com os pés mais fincados na biografia do que na produção. Não negaremos que a escultora passou parte da infância em Nogent-sur-Seine, onde conheceu seu primeiro mestre, e que isso é relevante. Também não negaremos que Picasso nasceu em Málaga e nosso local de origem é relevante. Ocorre que, ainda criança, ele foi com a família para La Coruña, por motivos profissionais do pai, e se só se desenvolveria como artista nas cidades onde residiu na sequência, além de La Coruña, Barcelona, Paris, Madrid, Avignon, Vallauris e Mougins. Algumas delas são conhecidas pela imensa quantidade de obras de Picasso em acervos, especialmente Barcelona e Paris, ambas com instituições dedicadas ao artista, Museu Picasso e Museu Nacional Picasso Paris, com 3.500 e 5.000 obras, respectivamente. A tabela que reproduzo a seguir, extraída do artigo *Málaga Versus Picasso: Remarcando uma cidade através do patrimônio imaterial* (BARRERA-FERNANDEZ; HERNANDEZ-ESCAMPA, 2017), demonstra que há uma disparidade de acervos entre todos os museus ou centros culturais dedicados a Picasso, que não são poucos, mas é fácil perceber que as cidades de Barcelona e Paris foram aquelas onde o pintor mais produziu ou onde seu trabalho mais circulou. Somadas as coleções do Museu Picasso Málaga (285 obras) e da Fundação Picasso Museu Casa Natal (406 obras), Málaga fica atrás dessas duas cidades de peso e também de Münster, na Alemanha, que contabiliza mais de 800 obras do artista, de acordo com o mesmo levantamento.

Name of the museum	Location	Number of Picasso's artworks	Date of opening	No. of visitors
Musée National Picasso "La Guerre et la Paix"	Vallauris (France)	2	1959	31,008 (2013)
Museu Picasso	Barcelona (Spain)	> 3,500	1963	915,225 (2013)
Musée Picasso	Antibes (France)	245	1966	129,094 (2013)
Musée Picasso Paris	Paris (France)	> 5,000	1985	249,775 (2009)
Museo Picasso - Colección Eugenio Arias	Buitrago del Lozoya (Spain)	65	1985	20,044 (2014)
Fundación Picasso. Museo Casa Natal	Malaga (Spain)	406	1988	110,766 (2013)
Centre Picasso	Horta de Sant Joan (Spain)	147	1992	-
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster	Münster (Germany)	> 800	2000	83,000 (2013)
Casa Museo Picasso	A Coruña (Spain)	33	2002	-
Museo Picasso Málaga	Malaga (Spain)	285	2003	406,465 (2013)

Figura 83

Instituições dedicadas a Picasso e a seus acervos  
 Fonte: Barrera-Fernandez e Hernandez-Escampa (2017, p. 280).

Um ponto se destaca nessa lista de acervos: apesar da reduzida quantidade de obras para os parâmetros de Picasso, o museu de Málaga só perde para o de Barcelona no número de visitantes: 406.465 visitantes no Museu Picasso Málaga e mais que o dobro em Barcelona, 915.225 visitantes, em 2013. No Museu Nacional Picasso Paris, onde se encontra a maior quantidade de obras do artista, a visitação ficou em torno de 200.000, em um levantamento de 2009. Dados mais recentes mostram que Barcelona ultrapassou a marca de 1 milhão de visitantes em 2017 (EL MUSEO..., 2017a) e Málaga segue atrás, com 635.891 visitantes no mesmo ano, um crescimento de 13,95% se comparado ao ano anterior. Com relação ao museu de Paris, o Ministério da Cultura e da Comunicação informa que a instituição recebeu 765.471 visitantes em 2015 (ENQUÊTE..., 2016); o setor de comunicação do museu afirma que, desde sua reabertura, após longa reforma entre outubro de 2014 e agosto de 2017, chegou a 2 milhões o número de visitantes (EL MUSEO..., 2017b).

Outros dados recentes e interessantes de se levar em conta referem-se ao público em duas exposições temporárias no Museu Nacional Picasso Paris: *Picasso Esculturas*, entre março e outubro de 2016, que totalizou 345.000 visitantes, e *Picasso-Giacometti*, que ficou em cartaz entre outubro de 2016 e fevereiro de 2017 e que totalizou 274.723 visitantes (FRANCE, 2017). Não por acaso, esse museu está entre os mais visitados de Paris: de acordo com o levantamento de Dominique Poulot (2013), em 2006, ele estaria na décima segunda posição em toda a França, com 501.000 visitantes por ano. Em comparação a outros museus dedicados a um só artista, em sua frente havia apenas o Museu Rodin, com 611.000 visitantes no mesmo ano. Ou seja, mesmo não estando em um grande centro cultural, o museu de Málaga recebe uma visitação excelente com relação às outras cidades que sediam instituições dedicadas a Picasso. Ora com número superior de visitantes, ora um pouco atrás em comparação ao de Paris, sua performance é indiscutivelmente positiva, principalmente por ser a mais recente, visto que sua inauguração ocorreu em 2003.

A existência de tantos outros museus, centros culturais e casas em torno do artista fomentam uma competitividade que, no caso de sua cidade natal, parece ter sido muito produtiva, como apontam Barrera-Fernandez e Hernandez-Escampa (2017) no estudo sobre Málaga citado anteriormente. Picasso tornou-se a marca de Málaga, oferecendo outros pontos turísticos relacionados ao artista, além do museu e do museu-casa, que são os espaços mais visitados da cidade, como a Igreja de Santiago e a Igreja de Santo Cristo da Saúde, onde seu pai teria sido educado. Como apontam os autores, essa herança construída ao redor do artista divide espaço com uma série de outros atrativos turísticos, como a Rua Larios, a Catedral de Alcazaba, o Teatro Romano e a Rua Granada. Essa zona tem se remodelado para essa função. Nas palavras dos autores

Antes da intervenção, a área havia sido ocupada por estabelecimentos tradicionais e construções, tais como lojas de sapatos, quitandas, alfaiatarias, que agora são raras. Depois da renovação, restaurantes e lojas de lembranças ficaram notáveis e destacados. Desse modo, no nível urbano, a cultura material associada a Picasso tem sido realçada a partir de um novo conteúdo semântico e usos, relacionando o novo símbolo a espaços ou lugares específicos e a um discurso histórico geral. Ao fazê-lo, um novo comportamento social e um desempenho urbano são criados e introduzidos ao sistema cultural prévio. Um novo sistema de conhecimento é introduzido dentro do domínio imaginário anterior. Nesse sentido, isso pode ser visto como uma moderna interpretação afastada dos fatos históricos reais, especialmente a relativa importância da vida real de Picasso em relação à cidade de Málaga (BARRERA-FERNANDEZ; HERNANDEZ-ESCAMPA, 2017, p. 282).

Ao longo de todo o artigo, os autores alertarão para a negligência do que chamam de “fatos históricos reais” e mais ainda para os moradores, que, em sua visão “consomem a cidade” de forma muito semelhante aos turistas; portanto, entendem que a política cultural da cidade não deveria estimular essa distinção. Alertam ainda que se trata de uma mudança cultural e que, não consultando a comunidade a esse respeito, o poder público acaba por “marginalizar a cultura local pré-existente”. Esse incômodo pode aparecer, principalmente, em grupos que sofreram mais diretamente o baque da “substituição cultural”, como os artesãos da cidade (BARRERA-FERNANDEZ; HERNANDEZ-ESCAMPA, 2017, p. 283). O estudo aponta, como uma prova dessa dissociação, que há uma diferença considerável no perfil de público entre as instituições culturais de Málaga. Os turistas frequentam os espaços dedicados a Picasso enquanto os moradores de Málaga são mais representados em outros espaços. No Museu Picasso Málaga, somente 15% dos visitantes são locais e, na Fundação Picasso Casa Natal, a proporção cai para 9%. Se olharmos para os números das demais instituições, 70% dos visitantes do Museu da Herança Municipal são locais, assim como 64% dos visitantes do Centro de Arte Contemporânea; 52% dos

visitantes do Museu Russo; e 40% dos visitantes do Museu Carmen Thyssen também são locais (BARRERA-FERNANDEZ; HERNANDEZ-ESCAMPA, 2017, p. 289). Essa separação tem seus riscos mais agravados quando pensamos em investimento e infraestrutura, tendo em vista que

Uma lacuna é criada entre a imagem artificial, simples e forçada promovida nos panfletos turísticos e a verdadeira identidade cultural, muito mais variada e complexa. Essa tendência pode direcionar para uma concentração de investimento em áreas turísticas, atrações, infraestrutura, arquitetura icônica e eventos especiais, geralmente em detrimento das políticas sociais e de coesão. Como resultado, há um reforço do papel dos principais espaços urbanos como centros de entretenimento (BARRERA-FERNANDEZ; HERNANDEZ-ESCAMPA, 2017, p. 290).

Barrera-Fernandez e Hernandez-Escampa apontam três principais fatores que contribuem diretamente para esse cenário. O primeiro deles, que o Museu Picasso Málaga já perdeu o fator de novidade de que dispunha na inauguração; o segundo seria o fato de o Museu da Herança Municipal não se restringir a um só artista, apostando que os moradores locais preferem essa diversidade; o terceiro e último, o fato de Picasso ter passado tão pouco tempo de sua vida lá, residindo e produzindo mais em outras cidades, indicando, em certa medida, que os nativos não compram essa ideia de cidade-Picasso. Outro ponto ressaltado é a diferença nos valores de entrada entre as instituições que pesam a favor dos museus à parte de Picasso. Os pesquisadores não encerram sem antes propor sugestões de como viabilizar um equilíbrio entre o interesse no turismo cultural sem escantear seus próprios moradores e artistas nativos. Uma delas seria expandir esse conceito de criatividade e vanguarda para além da produção de Picasso, incorporando outros artistas e manifestações culturais nos espaços dedicados ao artista. Dessa forma, defendem os autores, “o apelo internacional de Picasso serviria como uma plataforma para promover expressões culturais contemporâneas menos conhecidas” (BARRERA-FERNANDEZ; HERNANDEZ-ESCAMPA, 2017, p. 290).



Figura 84  
Sinalização em vias públicas, Málaga, Espanha, s/d  
Fonte: Tomás ([20--], online).

Embora os esforços sejam bastante semelhantes na Auvers-sur-Oise de Van Gogh, na Málaga de Picasso e na Nogent-sur-Seine de Camille Claudel, há a diferença fundamental de que Van Gogh esgotou seus dias trabalhando em Auvers. Parte importante de sua produção é uma declaração dessa vivência, e a cidade hoje serve de testemunho a céu aberto dessa relação. Isso mesmo sem possuir uma tela sequer dele. Assim, por mais recursos financeiros e institucionais que tenham Málaga ou Nogent-sur-Seine, o vínculo entre os artistas e as respectivas cidades nos parece mais frágil pela ausência dessa relação entre a obra e seu lugar de produção. As obras de Van Gogh produzidas naqueles poucos meses nos levam para Auvers-sur-Oise e, uma vez lá, temos nossa experiência com a paisagem da cidade redimensionada por conta desses trabalhos. Assim, a pergunta que nos mobiliza nesse sentido é se algo na obra de Camille Claudel nos leva a Nogent-sur-Seine.

### 3.5 DO PROJETO AO MUSEU: O MUSEU CAMILLE CLAUDEL POR SUA COLEÇÃO, EXPOGRAFIA E NARRATIVA MUSEAL



Figura 85  
Museu Camille Claudel, abril de 2018  
Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

As negociações para o Museu Camille Claudel, iniciadas com a compra da casa, teriam começado em 2008, mas foi somente em 2013, após muitas instâncias de aprovação e alguns embargos, que a obra finalmente começou a fase das fundações, logo no início do ano. O atraso para início das obras explica por que a abertura do museu foi adiada tantas vezes: anunciada em alguns veículos para 2014, posteriormente oficializada para 2015, só ocorreria, no entanto, em 2017.



Figura 86  
 Vista do início das obras, 2013  
 Fonte: Musée Camille Claudel (2017).



Figura 87  
 Obras, 2014  
 Fonte: Les Amis de Nogent- sur-Seine (online)



Figura 88  
 Obras, 2015  
 Fonte: Les Amis Nogent- sur-Seine (online).

A instituição dispõe de uma área total de 2.645m<sup>2</sup>, sendo 983m<sup>2</sup> destinados à coleção permanente e 300m<sup>2</sup> reservados a exposições temporárias. O projeto é de autoria do arquiteto Adelfo Scaranello e lhe rendeu o prêmio *l'Equerre d'argent* de 2017, na categoria Cultura, Juventude e Esporte. O arquiteto afirma que pensou o museu como “ilha urbana no coração da cidade”, onde articularia volumes novos às construções preexistentes (SCARANELLO, [2017]). O edifício anexado à casa dos Claudel possui três pavimentos, com grandes janelas e com um material de revestimento típico da cidade, semelhante ao que reveste as casas no entorno, demonstrando o quanto a construção aposta na identidade local e na memória coletiva da cidade.

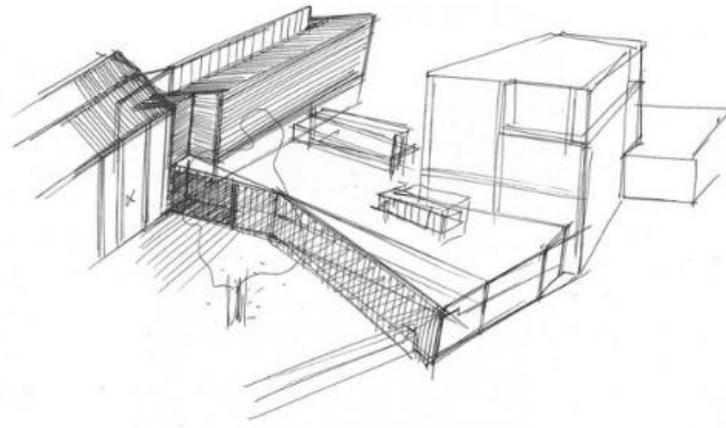


Figura 89  
Estudo para o Museu Camille Claudel  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

Scaranello menciona, também, a intenção de que o museu funcionasse como um farol para ser visto mesmo à distância. A /figura 90 mostra uma vista mais aproximada, mas não é difícil crer que esse anexo que supera em um andar o edifício principal sirva de ponto de referência para quem visita a cidade.



Figura 90  
Museu Camille Claudel, vista traseira do anexo  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

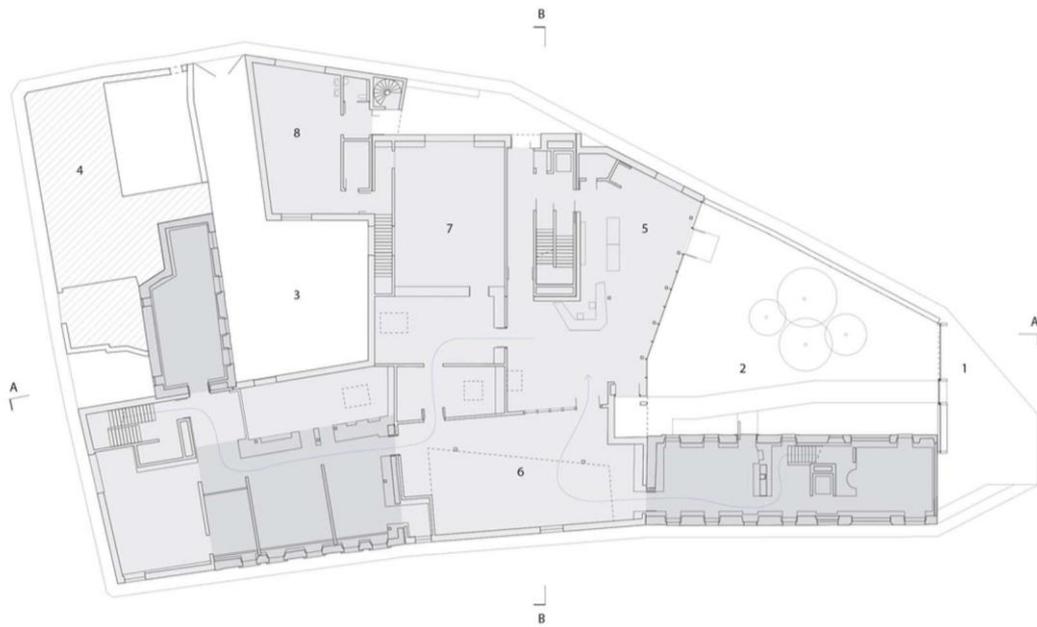
Vista do alto de uma colina do centro histórico da cidade, a localização do Museu Camille Claudel pode ser ainda mais impressionante, garante o arquiteto. Sem deixar de lado a perfeita harmonia com as construções do entorno, “o museu funciona como um

marco, ao lado da igreja, dos grandes moinhos e da usina que juntos formam a silhueta urbana de Nogent-sur-Seine” (SCARANELLO, [2017]).

Suas características originais foram mantidas (e restauradas) somente na parte externa, já que o museu tem como revestimento um tipo de tijolo que faz analogia às construções com as quais faz vizinhança. De dentro, é difícil distinguir a casa de seu anexo, a não ser por nosso próprio senso de localização com relação ao que fica à esquerda e à direita. Outra característica mantida teria sido o piso em terracota polida na maior parte dos espaços. Reproduzo, a seguir, o trecho de uma descrição um tanto poética da entrada do museu, que comenta a questão do piso como atributo de integração entre a casa e seu anexo e também elogia o espaço de autonomia entre uma obra e outra, apontado aqui como um valor que confere à obra o poder de enunciar-se por si própria:

Quando o visitante entra no jardim para chegar a um hall envidraçado, ponto de partida para entrar na ilha, é natural que o entrelaçamento dos diferentes volumes o leve a fazer uma volta, dando a impressão de atravessar uma sucessão de estúdios de artistas. Apesar do declive, a criação de um nível zero fluidifica a relação entre o novo e o antigo prédio, o mesmo piso de terracota polida se desdobra em uma fileira, como uma maré branca e leitosa. [...] Além do desejo de não ser ostensivo, encontramos o mesmo efeito de monomaterialidade que anima o exterior do museu, como se fosse concentrar o arquétipo e o contemporâneo. Neste museu – e esta é a sua grande força –, não há espaço para a fala, pois as obras falam por si (BIALESTOWSKI, 2017, online).

A distribuição das salas é bastante precisa, no entanto. Ao adentrarmos o espaço, à nossa esquerda, temos a área que compreende a antiga casa da família, composta por dois pisos. Ali se localizam praticamente todas as salas expositivas, com exceção do espaço destinado às exposições temporárias, que fica nos limites que compreendem a parte nova construída junto à casa. É nesse anexo que se encontra o ateliê pedagógico, onde ocorrem as atividades educativas para grupos, famílias e escolas, e também o auditório que sedia eventos, concertos e performances artísticas. No anexo também se encontra o receptivo da instituição: bilheteria, café, loja. Nele localiza-se, ainda, o subsolo, onde há mais duas galerias para exposições temporárias. Reproduzo, na sequência, duas plantas: uma é a planta baixa do projeto que localiza os pontos principais e distingue o que era edificação existente e o que é nova construção (Figura 91); a outra é hoje fornecida no museu como guia de visita e já inclui a nomenclatura de cada sala (Figura 92).



**Légende:**

- 1. Entrée principale
- 2. Cour d'entrée
- 3. Cour de service
- 4. Tiers existant
- 5. Accueil
- 6. Expositions permanentes
- 7. Expositions temporaires
- 8. Atelier pédagogique



- Interventions dans bâtiments existants
- Constructions neuves

Figura 91  
Planta baixa do projeto  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

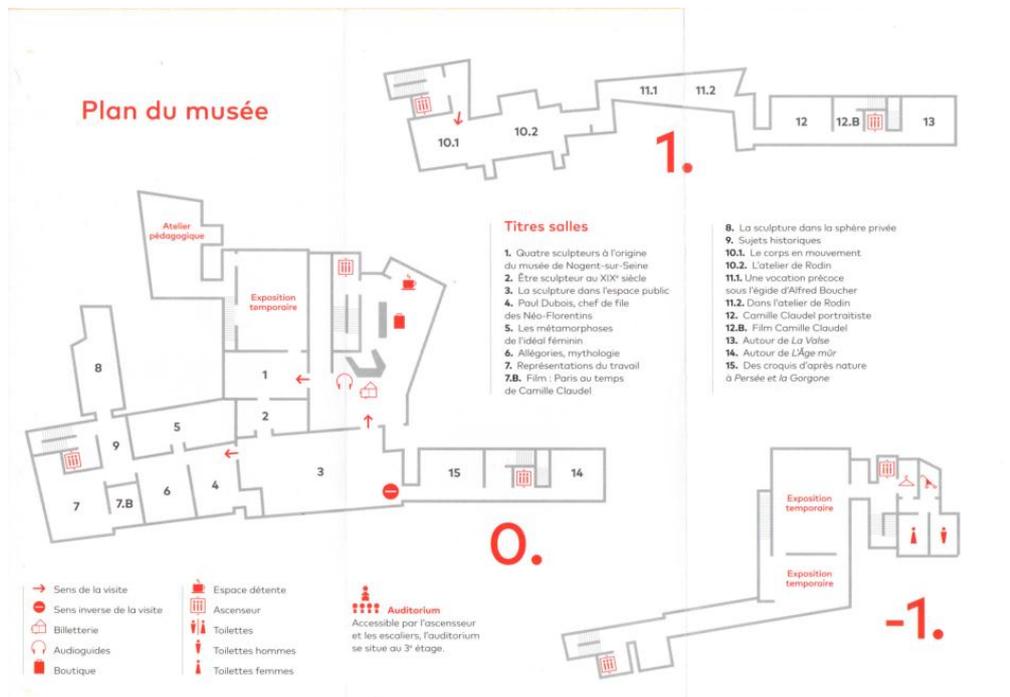


Figura 92  
Planta do Museu Camille Claudel  
Fonte: Impresso disponível aos visitantes na entrada do Museu.

A lista completa de trabalhos expostos na instituição encontra-se no Apêndice A deste trabalho; entretanto, gostaria de discutir os principais dados referentes às obras de Camille Claudel, que equivalem a pouco mais de 20% da coleção total de esculturas. De acordo com o dossiê de imprensa, o acervo do Museu Camille Claudel é constituído por 250 obras expostas, das quais 200 são esculturas. Dessas, 43 são de autoria de Camille Claudel e praticamente a totalidade desse número é de propriedade da instituição, com duas exceções que são empréstimos por tempo indeterminado. Há outras 65 obras na coleção que pertencem à categoria de empréstimos de longa duração. Do montante de obras da artista que dá nome ao museu, 29 foram compradas da coleção da sobrinha-neta da artista e sua maior colecionadora, Reine-Marie Paris; outras 7 foram adquiridas da coleção de Philippe Cressent; 5 foram aquisições anteriores à fundação do novo museu ou com apoio público. A coleção do museu – incluindo os empréstimos de longa duração – contabiliza quase 40 artistas e não conta com nenhuma outra representação feminina a não ser Camille Claudel.

Um breve levantamento de outros artistas com boa representação nessa coleção nos diz que em maior quantidade temos quase 40 obras de Alfred Boucher e cerca de 20 de Paul Dubois, algo compreensível, visto que se trata dos dois escultores locais outrora homenageados no antigo museu. Há 10 obras do Rodin na coleção, várias delas emprestadas do museu do artista, uma quantidade até modesta tendo em vista que uma das salas do novo museu lhe é dedicada. Não chega a surpreender a presença de Rodin no Museu Camille Claudel, mas isso poderia ser mais bem aproveitado se usado para, por exemplo, trazer à luz a importância de Camille Claudel em obras grandiosas como *Le Porte de l'Enfer*, na qual ela trabalhou como assistente por um longo período. Pelo contrário, a presença de Rodin parece mais forte para marcar a influência dele sobre a artista. Outro aspecto que fica claro é que se procurou mais ou menos respeitar uma coesão com relação às gerações às quais pertenciam esses escultores, uma preocupação evidenciada pelas características expográficas de cada um dos espaços.

O destaque a Camille Claudel em seu próprio museu pode ser apreendido, não sem esforço, a partir de uma possível decisão de deixar suas obras para o fim da visita: avança-se um piso e percorrem-se muitas salas até chegar a ela, com exceção de *Sakountala* (1888), primeira obra com a qual nos deparamos ao entrar no museu, pois fica ao lado da catraca de acesso. A narrativa museal aqui construída parece tentar dar conta de narrar a história da escultura a partir da coleção da cidade, de forma cronológica, e ao mesmo tempo contar a trajetória de Camille Claudel imbricada nela. O que proponho a seguir é

refletirmos se o museu consegue essa conciliação e a que custo. Quem ganha e quem perde com as decisões expográficas que foram tomadas?

O museu distribui sua coleção em um total de 15 salas, cujas nomenclaturas têm pequenas alterações se compararmos à lista do dossiê de imprensa, ao catálogo do museu e ao levantamento *in loco*. Optei por este último não só por ser mais atual, mas por ser o que experienciamos em nossa visita. Pontuarei tais divergências nos casos em que for necessário fazê-lo. O que diz respeito ao intervalo entre as salas 3 e 9 é intitulado, no dossiê, de *A idade de ouro da escultura*; no catálogo, até a sala 10.1, os títulos são antecedidos pela informação “No tempo de Camille Claudel” (no original, *Au Temps de Camille Claudel*), uma indicação do interesse de amarrar cada uma daquelas etapas à trajetória da escultora. Outro ponto é que, também no catálogo, em cada um dos capítulos que correspondem às salas do museu, há um epílogo que comenta o tema a partir de Camille Claudel. Mais um esforço notável de mostrar que a distribuição dos espaços foi pensada a partir de uma narrativa sobre a artista. Em alguns casos, porém, falta essa amarração ao longo do texto. No local, as salas estão nomeadas conforme detalharei a seguir.

#### **Hall de entrada: *Sakountala* (1993)**



Figura 93

Hall de entrada com obra *Sakountala* (1888)  
Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques, abril de 2018  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

De primeira, deparamo-nos com *Sakountala*, obra que nos dá as boas-vindas ao museu. Trata-se de uma fundição póstuma, realizada em 1993, a partir do molde em gesso original, uma das obras que Reine-Marie Paris autorizou-se a fazer, como já discutimos.

### **Sala 1: Quatro escultores na origem do museu de Nogent-sur-Seine**

Esta sala, como o próprio nome revela, remonta às origens do antigo museu da cidade, a partir da intitulada “filiação nogentense” de escultores. Inicia-se por Marius Ramus (1805-1888), passando por Paul Dubois (1829-1905) e Alfred Boucher (1850-1934), primeiro grande doador de obras à instituição, até chegar a Camille Claudel (1864-1943), cujas obras foram adquiridas a partir de 2008. A proposta, nesse primeiro espaço, é proporcionar ao visitante “um reencontro com esses quatro escultores através de seus retratos” (MAGNY, 2017, p. 36). Na imagem a seguir, da esquerda para a direita, podemos ver: *Selfportrait* (1885) de Marius Ramus; *Portrait de Paul Dubois* (1879), esculpido por Vincenzo Gemito; *Portrait de le sculpteur Alfred Boucher* (1934), obra de Pierre Jamin; representando Camille Claudel, temos a escultura que Boucher lhe dedicou<sup>60</sup>, *Jeune Lisant* (1879 ou 1882); e *Étude pour La France (Portrait de Camille Claudel)*, de Auguste Rodin, realizada entre 1902 e 1903, na qual Camille empresta seu rosto para um busto alegórico: *La France*, em uma imagem de guerreira. Nesta sala, ela aparece na sua versão em bronze e aparecerá também nas últimas salas do museu na sua versão gesso (1904), emprestada ao Museu Camille Claudel pelo Museu Rodin.

---

<sup>60</sup> “A Camille Claudel, na memória de A. Boucher”, conforme ficha técnica do catálogo de obras expostas.



Figura 94

Sala 1: Quatro escultores na origem do museu de Nogent-sur-Seine  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques, abril de 2018  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

## **Sala 2: Ser escultor no século XIX**

O interesse aqui é apresentar os pormenores da linguagem da escultura, por meio de algumas obras, estudos e esquemas de fundição em bronze (Figura 95). Essa sala é, sem dúvida, a mais didática do museu, pois demonstra uma preocupação de apresentar todas as etapas do processo de criação de uma escultura, do molde aos pontos de base (Figura 96), até a fundição em bronze para comercialização. Além das imagens da sala que veremos abaixo, que mostram esse didatismo que inclui um vídeo explicativo, se recorrermos ao catálogo, notamos que há também uma breve elucidação sobre a formação acadêmica dos escultores no século XIX, muito diversa. Isso porque o ingresso na Escola de Belas Artes era por concurso, de modo que alguns artistas trilharam uma formação distinta, ingressando em escolas privadas ou ateliês particulares de artistas.

No caso específico de Camille Claudel e outras artistas mulheres, soma-se o fato de que o ingresso na Escola de Belas Artes e o concurso não eram sequer liberados a elas, então a formação à parte das instituições oficiais era uma condição frequente. Nada no espaço dessa sala que explica o ofício do escultor menciona essa diferença primordial entre a formação de artistas homens e mulheres de forma clara. No texto do catálogo, é enaltecida a importância do estudo a partir do nu como etapa fundamental de formação

sem pautar a desigualdade que acarretaria menor habilidade. As mulheres são mencionadas no texto de Françoise Magny no contexto de quando foram autorizadas a trabalhar como modelos em sessões de modelo vivo na Escola de Belas Artes, durante as quais era exigida a presença de um professor, “em razão da atitude muitas vezes ofensiva dos estudantes, exclusivamente masculinos, revelando a posição da mulher àquela época” (MAGNY, 2017, p. 49). A proibição às mulheres fica aqui subentendida pela característica da turma e, novamente, ao final do texto, quando a autora comenta a Academia Colarossi, que, junto da Academia Julian, foi importantíssima, especialmente a partir dos anos 1880, por admitir artistas mulheres como alunas, liberando seu acesso a aulas de modelo vivo. Embora a temática apareça, mesmo que de forma tímida, no texto do catálogo, a sala, por si só, não convida a essas reflexões. Analisando o espaço e o discurso nesta área, fica evidente que se perdeu uma importante oportunidade de debater essa diferença de formação à luz do exemplo de uma escultora que acaba se formando em uma escola particular paga por não poder ingressar na escola oficial de artes. Perdeu-se a chance de debater *dentro* do museu que a homenageia, na sala que trata justamente da formação.



Figura 95

Sala 2: Ser escultor no século XIX

Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Figura 96

Sala 2: Ser escultor no século XIX

Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

### Sala 3: A escultura no espaço público



Figura 97

Sala 3: A escultura no espaço público

Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Figura 98

Sala 3: A escultura no espaço público

Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Nesse local, a expografia procura mostrar a escultura como monumento público no século XIX. Françoise Magny afirma que essa proliferação da estatuária nos espaços públicos deve-se à “transformação urbana e ao contexto ideológico da época, notadamente, a República incipiente, liberal, laica, patriótica, humanista”, que “demandou a escultura de honrar publicamente seus grandes homens do passado e do presente, todos os bons servos do país, no domínio que for” (MAGNY, 2017, p. 68). Evidentemente, esse tipo de louvor tem um caráter de instrução às novas gerações.

Associada à arquitetura ou independente dela, a escultura teve uma presença especialmente marcante na segunda metade do século XIX. Magny afirma que, “se o estilo varia conforme os artistas, uma constante emerge: o tema precisa ser entendido por todos. O tratamento significativo ou narrativo torna-se uma necessidade” (MAGNY, 2017, p. 68). Nesse contexto, essa é a sala mais imponente do museu, com esculturas que beiram 4 metros de altura, como é o caso do *Monument au Docteur Louis Léopold Ollier* (1830-1900), de Alfred Boucher (Figura 98), e outra um pouco menor, a maquete em gesso da *Statue equestre de Jeanne d’Arc pour la Ville de Reims* (1829-1905), de Paul Dubois (Figura 99).

#### Sala 4: Paul Dubois, líder dos neoflorentinos

Esta sala se dedica à produção de Paul Dubois, que iniciou na carreira artística tardiamente e cuja passagem pela Escola Superior de Belas Artes foi rápida por já não ter mais idade para concorrer ao Prix de Roma. O escultor partiu para a Itália, onde viveu por cinco anos, primeiro em Roma, nas proximidades da Villa Médicis, e estreitou amizades com vários artistas, tais como os escultores Henri Chapu (1833-1881) e Alexandre Falguière (1831-1900), os pintores Jules-Élie Delaunay (1828-1891) e Jean-Jacques Henner (1828-1905), e mesmo com músicos, todos eles agraciados com o Prêmio de Roma. Na sequência, passou um tempo em Florença e tomou conhecimento das criações do *Quattrocento* e, junto com Chapu e Falguière, formou o “núcleo da corrente neoflorentina em Paris” (MAGNY, 2017, p. 102).



Figura 99

Sala 4: Paul Dubois, líder dos neoflorentinos  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques, abril de 2018  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

#### Sala 5: As metamorfoses do ideal feminino

Essa foi a sala que mais teve alterações no nome, analisando-se as duas publicações e o relatório da visita, mantendo, entretanto, o corpo feminino como mote principal em todas elas. No dossiê de imprensa, era intitulada *A imagem da mulher*. Já no catálogo de obras, o nome foi alterado para *Os corpos na arte do século XIX, a imagem da mulher*.

No local, entretanto, optou-se por nomeá-la *As metamorfoses do ideal feminino*. De fato, a sala apresenta, quase em sua totalidade, esculturas e relevos realizados a partir de nus femininos, seguindo mais ou menos aquela equação de maioria masculina entre os artistas *versus* maioria feminina entre os nus, que ainda vigora nos maiores museus do mundo. O texto do catálogo destaca o nu como categoria de especial importância nas artes plásticas e comenta a mudança nos ideais de representação dos corpos femininos, desde o referencial grego, associado “ao culto à beleza e à energia dos corpos divinos” (MAGNY, 2017, p. 120), até a busca por uma representação naturalista. Uma vez mais, perde-se aqui a chance de discutir as discrepâncias no ensino das artes entre homens e mulheres. O fato de as mulheres serem maioria nas figuras representadas, mas não serem admitidas nas escolas oficiais até o final do século XIX, não parece, novamente, um questão a ser debatida. O fato de elas, mesmo como modelos, só terem sido aceitas na Escola de Belas Artes em 1870 e, ainda assim, serem maioria entre os nus aqui representados, também não parece provocar nenhum desconforto.



Figura 100

Sala 5: As metamorfoses do ideal feminino

Fonte: Kosinski (2018, online).

## Sala 6: Alegorias, mitologia



Figura 101

Sala 6: Alegorias, mitologia

Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Essa sala é a depositária de esculturas que representem alegorias ou episódios mitológicos, como o próprio nome nos dá a ver. O texto do catálogo ressalta o valor da temática para os escultores, especialmente depois da reforma na Escola de Belas-Artes, ocorrida em 1870, quando o curso de cultura geral, que incluía história e literatura, passou a integrar o currículo do curso de artes. Além disso, Françoise Magny (2017) afirma que os temas abordados no Prix de Rome são quase todos extraídos da mitologia greco-romana. Na Figura 101, temos à direita Émile Laporte (1858-1907) com *Le Rêve* (1893), baseada no mito de Orfeu. “A cabeça inclinada, a expressão do rosto de olhos fechados, a mão esquerda indicando delicadamente o coração traduzem bem as sensações de um ser levado em seus sonhos, mergulhado nas profundezas do psiquismo pelo sonho” (MAGNY, 2017, p. 148). À esquerda, vemos *Le Poète et La Sirène* (1903), do escultor Emmanuel Hannaux (1855-1934), uma alegoria de mesma temática, que remonta o episódio dos Argonautas, quando Orfeu salva a embarcação de um naufrágio, silenciando as sereias com seu canto.

## Sala 7: Representações do trabalho

Pautada nas representações de trabalhadores, em sua maioria, do campo, essa sala tem quase sua totalidade de esculturas de autoria de Alfred Boucher, com exceção de *Paysanne reprisant* (1900), de Ernst Nivet (1871-1948). Françoise Magny (2017) comenta que o tema do trabalho ganhou expressiva visibilidade, primeiro na pintura, em seguida, na escultura, especialmente a partir das Revoluções de 1848, de modo que até se cunhou o termo *paysannerie* para designar esse gênero artístico, “amplamente difundido pela gravura”. A autora destaca que a incipiente Terceira República (1870-1940) precisava do camponês, reivindicando “sua voz eleitoral, sua força de trabalho e seu corpo”. Entre 1870 e 1880, houve um esforço do Estado no sentido de melhorar as condições dos camponeses, normalmente precárias, sendo comum a ocorrência de “deformidades, doenças e raquitismo” (MAGNY, 2017, p. 154-5). As pinturas e as esculturas passaram, então, a seguir uma espécie de ideal de trabalhador saudável e forte.

A escultura *À la terre* (1890), de Boucher (Figura 102) alinha-se com esse discurso, representando um homem do campo com músculos de atleta, em um rigor anatômico que lhe rendeu medalha de honra do Salão de artistas franceses de 1891. Ao fundo, veem-se os estudos em gesso para seu *Monument à Flachat* (1802-1873), monumento erguido em Paris em homenagem a Eugène Flachat, engenheiro líder na construção da primeira linha ferroviária da França.



Figura 102

Sala 7: Representações do trabalho

Fotografia Clotilde Gaillard

Fonte: Gaillard (2017, online).

## Salas 8: A escultura na esfera privada



Figura 103

Sala 8: A escultura na esfera privada

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Essa sala nos conta como surge a tendência à estatuária para os ambientes privados, associando-a ao contexto econômico francês muito propício dos anos 1850, durante o qual o crescimento econômico e novos investimentos geraram “fortunas sem precedentes” (MAGNY, 2017, p. 172). Banqueiros, proprietários de indústrias e empresários muito ricos passaram a se interessar por decorar suas residências. Dessa forma, esse elemento, que esteve presente na paisagem das cidades, passou a ocupar espaço nos ambientes internos, por meio da “edição de esculturas antigas, modernas e contemporâneas em dimensões menores e diversas” (MAGNY, 2017, p. 172). Isso criou uma nova moda no mercado da arte, que se expandiu, principalmente, entre os anos 1860 e 1870.



Figura 104  
Comerciante negociando esculturas em uma feira  
Fonte: Magny (2017, p. 175).

A produção da escultura em larga escala é peculiar do século XIX, nas palavras de Magny (2017), por materializar o ideal de unir arte e indústria. As primeiras invenções que contribuem nesse sentido são maquinários, uns mais simples, como a máquina de redução de Achille Collas (Figura 105) e outros mais sofisticados. Outro importante avanço que contribui diretamente para as edições de estatuária em bronze, segundo a autora, é a criação de molde de areia, normalmente usado para objetos simples, de uso cotidiano. Isso reduz significativamente o valor de produção de uma peça em bronze, geralmente muito cara. O método consiste em “imprimir a marca do modelo a ser reproduzido em uma areia silico-argilosa” para obter um molde-matriz em metal (MAGNY, 2017, p. 177).

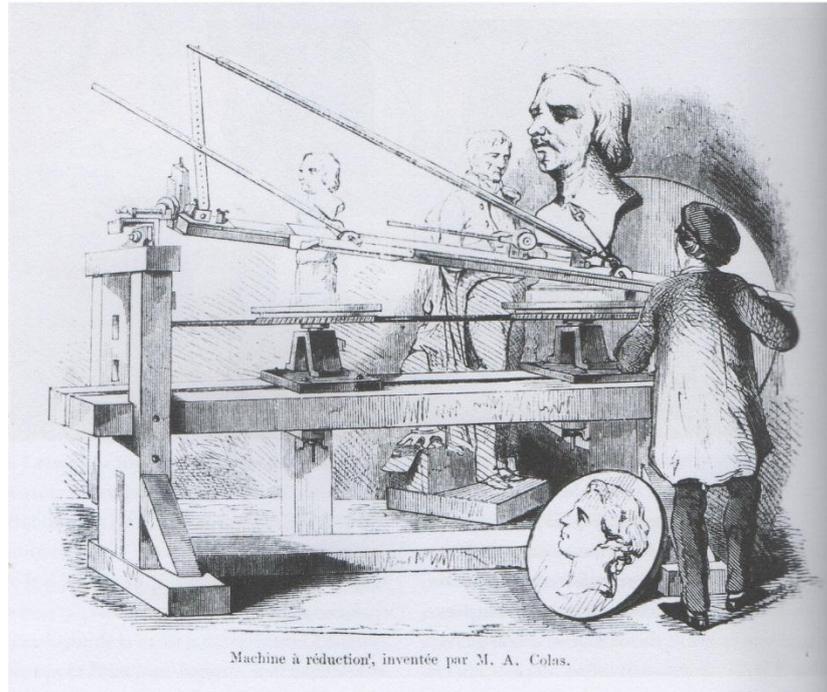


Figura 105  
Sala 8: A escultura na esfera privada  
Fonte: Magny (2017, p. 176).

Essa sala discute, assim, tanto a relação da escultura com as artes decorativas quanto a escultura enquanto objeto de arte, pensada a partir dos materiais utilizados, dos recursos tecnológicos disponíveis e das condições de trabalho dos artistas.

### **Sala 9: Temas históricos**

Esse ambiente está associado àquele que se reporta à escultura nos espaços públicos. Naqueles exemplos de estatuária de escala monumental já ficava claro um interesse pela história francesa que agora, nesta sala, se mostra a partir de obras de menores dimensões. De acordo com Françoise Magny (2017, p. 211), o corpo de obras que encontramos nesta sala nos dá “uma ideia fiel dos temas aos quais a população adere a tal ponto de querer levar essas representações para seu ambiente familiar”.

A seguir, temos o molde original (Figura 106) do relevo de bronze que adorna o painel central do medalhão de Charles Guillaume Diehl, apresentado na Exposição Universal de 1867, em Paris, para a qual foi criada, depois na Exposição Universal de Viena, em 1873 (Figura 107). Magny (2017, p. 211) ressalta que “a mobília apresentada separadamente, e não integrada com a decoração coerente de uma peça de residência, assume o status de objeto de arte”. Ambos integram a coleção do Museu D’Orsay, e o molde é um empréstimo para o Museu Camille Claudel.



Figura 106

Sala 9: Temas Históricos

Emmanuel FREMIET, *Entrada triunfante de Meroveu de em Châlons-sur-Marne*, 1867, 107 x 71,5 x 80cm

Empréstimo do Museu D'Orsay

Fonte: Magny (2017, p. 212).



Figura 107

Charles Guillaume DIEHL (1811-1885), Jean-Eugène BRANDELY, Emmanuel FREMIET (1842-1910)

Médalier: *Triunfo de Meroveu*, 1867

Cedro, marqueteria de nogueira, ébano e marfim em moldura de carvalho e cobre prateado

238 x 151 x 60 cm

Museu D'Orsay

Fonte: Magny (2017, p. 213).

## Sala 10-1: Os corpos em movimento



Figura 108

Sala 10.1: Os corpos em movimento

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Essa sala conta sobre a paixão dos artistas pela dança, que ganha intensidade entre os escultores principalmente a partir de 1900. O destaque é para as duas pioneiras da dança moderna, Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), que “oferecem um tema novo e contemporâneo que se inscreve no movimento simbolista e, estilisticamente, na corrente *Art Nouveau*. Sua arte se torna uma fonte de inspiração para os artistas” (MAGNY, 2017, p. 228). Tamanho é o interesse pela dança na virada do século que, de acordo com a autora, um espaço para a dança é criado na Exposição Universal de 1900, cuja construção conta com uma porta à qual se impõe uma escultura de Loïe Fuller (Figura 109). A artista, no entanto, recusou-se a comparecer.

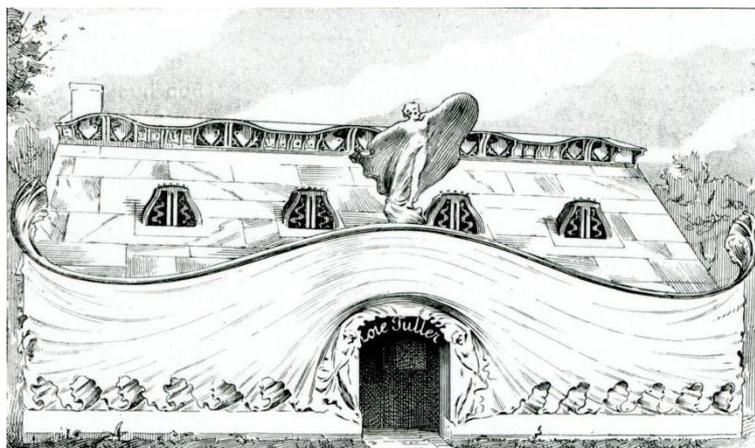


Figura 109  
Sala dedicada à dança na Exposição Universal em 1900  
Fonte: Magny (2017, p. 231).

Ilustrando esta próxima e frutífera relação das artes plásticas com a dança, a sala apresenta obras de Ferdinand Massignon (1855-1922), Jules Desbois (1851-1935), Antoine Bourdelle (1861-1929) e Auguste Rodin (1840-1917). O conjunto escultórico em bronze (Figura 110), de autoria de Alfred Boucher, *Au But* (1886), aparece em contexto com a cronofotografia, na qual os limites da arte e da ciência são mais fluidos na captura da realidade. Dispositivo inventado por Étienne-Jules Marey, cientista de múltiplos campos de interesse, o chamado fuzil fotográfico possibilitava a captura de 12 fotografias em intervalos mínimos. Essa capacidade de capturar os corpos em ação, de acordo com Françoise Magny (2017, p. 240), significa uma virada na noção de modelo, essa forma estática, e agora “é o homem todo que é estudado em seus gestos, seus movimentos, suas transformações”.



Figura 110

Sala 10.1: Os corpos em movimento

Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques Silva, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

### **Sala 10-2: O ateliê de Auguste Rodin**

Na sala dedicada a Rodin só há uma escultura de sua autoria: *Faunesse debout* (1884), à direita de quem entra no espaço (Figura 111) As demais pertencem a escultores que passaram por seu ateliê, como aprendizes e assistentes, como Jules Desbois (1851-1935), Françoise Pompon (1855-1933), Antoine Bourdelle (1861-1929) e o pintor Charles-Louis Auguste Weisser (1864-1940), que retrata uma cena cotidiana do ateliê de Rodin. No texto do catálogo, como é de praxe quando se fala de Rodin, é dado bastante espaço às principais encomendas ao artista, ocorridas entre 1880 e 1893: *La Porte de L'Enfer* (1880-1890), pensada para a porta do futuro Museu de Artes Decorativas, *Les Bourgeois de Calais*, *Monument à Balzac* e *Monument à Victor Hugo*. A demanda de trabalho possibilitou a contratação de inúmeros assistentes, entre eles, Camille Claudel, que ingressou no ateliê de Rodin em 1881.



Figura 111  
Sala 10.2: O ateliê de Rodin  
Fotografia: Chester Santos e Cintia Marques  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

O interesse de levar o leitor sala a sala do museu tem como intuito que a impressão da visita – que experimentei de fotografia em fotografia, de vídeo em vídeo – seja reconstituída, dentro do possível. Embora tenha visitado o museu também por meio do dossiê de imprensa, não foi sem surpresa que demorei dez salas para estar diante de esculturas de Camille Claudel, com exceção de *Sakountala*, que nos recebe no museu. Esse adiamento do encontro, reforçado a cada novo espaço em que não encontramos trabalhos seus, só se remedia no segundo andar do museu, a partir da 11<sup>a</sup> sala.

Ao subir até o segundo pavimento do edifício, o visitante encontra uma cronologia da artista, que vai de seu nascimento à sua morte, passando por marcos importantes de sua vida profissional, como seu ingresso na Academia Colarossi, em 1881, e o começo da parceria com Eugène Blot (1883-1976), que se torna seu editor em 1904 e organiza exposições com seus trabalhos. Os fatos são ilustrados com obras produzidas no mesmo ano. Destacam-se, nessa cronologia, os principais episódios relacionados a Rodin, começando com o encontro deles em 1882, passando pela data em que o escultor começa a substituir Boucher nas visitas semanais ao ateliê que Camille Claudel dividia com outras artistas, o aluguel da casa que eles dividem como espaço de trabalho, viagens do casal e o período em que a artista começa a se afastar dele. Incomoda que, em uma cronologia de

pouco mais de 15 tópicos em um espaço que funciona como uma recepção à coleção de Camille Claudel, seja dado tanto espaço para Rodin. É curioso porque isso reforça uma visão extremamente voltada para a vida pessoal da artista, nessa instituição que parecia se propor a revisar isso. Se analisarmos sua cronologia completa<sup>61</sup>, observamos que, se é correto afirmar que em 1888 Rodin aluga um ateliê para eles no número 68 do Boulevard d'Italie, também é verdade que, em 1892, Camille Claudel se muda para um ateliê só dela, no número 113 da mesma rua, como falamos no primeiro capítulo. E a artista teria outros dois endereços como ateliê, ocultados desse resumo, apesar da importância do estúdio no Quai Bourbon, 19, onde ela realizou suas últimas obras e de onde foi levada para Ville-Évrard. Outro sutil detalhe é que, para falar do ano em que Camille Claudel ingressa no ateliê de Rodin, 1884, o texto diz o seguinte: “Camille Claudel torna-se praticante e modelo no ateliê de Rodin”, algo que, ainda que fosse de todo verdade, em nada contribuiria para a valorização de Claudel como *artista*. Ninguém seria capaz de dizer que ela não serviu de modelo ao escultor para inúmeras obras, algumas expostas no próprio museu, em caráter de empréstimo, mas não creio que ela tenha entrado no ateliê por qualquer outra razão que não pelo fato de ser a artista que era. Houve aqui uma escolha de fatos e pontos mais importantes de sua carreira e do modo de contá-los para iniciar minimamente o visitante em sua biografia, e essa escolha não me pareceu nada diferente do que costuma ocorrer. Surpreende porque, afinal, estamos em um museu dedicado a uma artista mulher, de uma trajetória profissional inquestionável e parece que, mesmo aqui, em um pretense espaço próprio, não vemos uma narrativa diferente sobre Camille Claudel e ela não é representada com a autonomia que merece.

---

<sup>61</sup> Cronologia presente na biografia *Camille Claudel 1864-1943*, de Reine-Marie Paris.



Figura 112  
 Cronologia da vida de Camille Claudel  
 Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018  
 Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

**Salas 11.1 e 11.2: Uma vocação precoce sob a égide de Alfred Boucher e no Ateliê de Rodin**



Figura 113  
 Salas 11.1 e 11.2  
 Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018  
 Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

A sala 11, uma espécie de corredor de passagem, que inicia a coleção de Camille Claudel, refere-se à formação inicial da artista e desdobra-se em duas seções, uma em devoção a Alfred Boucher e outra em devoção à produção de Claudel com Rodin ou em seu ateliê. No caso da primeira, o vínculo com Boucher é reforçado em contexto com a cidade de Nogent-sur-Seine, especialmente no catálogo, já que não há textos de parede no ambiente. Destacam-se a infância de Camille Claudel na cidade e em seu entorno com o irmão em *La Hottée du Diable*, conjunto de formações rochosas que a teriam inspirado em sua precoce inclinação à escultura e dado a Paul Claudel a consciência de sua vocação.

No texto do catálogo, Françoise Magny destaca que Camille Claudel transformava o ambiente doméstico a tal ponto que ficava se parecendo com um ateliê, para desgosto de sua mãe. Encarregava os irmãos e a empregada da família de buscar ou bater barro recolhido pela cidade, além de terem de posar horas para a escultora, ainda adolescente, modelar:

Naquela época, ela ainda não havia aprendido nenhuma lição de desenho ou modelagem. Ela não tem outra ideia do nu do que a fornecida por sua pele e algumas gravuras de livros antigos. Qualquer um! Com um espírito milagroso de negócios, ela faz o que parece ser o que deveria ser. E não apenas ela representa sua Davi e Golias, mas outras centenas de outros grupos de estatuetas saem de seus dedos mágicos. Tudo o que ela lê a inspira à escultura. Ela mencionou aqui Édipo e Antígona. Mais tarde, uma apaixonada leitora dos poemas de Ossian, ela cria uma espécie de ilustração escultural ingênua (MORHARDT, 1898, *apud* MAGNY, 2017, p. 277).



Figura 114

Sala 11.1 – Uma vocação precoce

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Das obras apresentadas nesta sala, há dois bustos de autoria de Alfred Boucher que introduzem a filiação de Camille Claudel. Ao lado dessas obras, encontra-se *La Vieille Hélène* (modelado entre 1881 e 1882), um retrato que teria sido feito a partir da Sra. Victoire Brunet, empregada na casa dos Claudel. Nesse trabalho, impressiona a técnica empreendida para uma jovem artista que, àquela época, era considerada autodidata. Françoise Magny (2017) reforça que, além da rigorosa expressividade que se tornaria marca característica de seus retratos, a temática da velhice retornaria à sua produção mais de uma vez.

Reservar um espaço para o período em que Camille Claudel passou pelo ateliê de Rodin é justificável e talvez “passagem” não seja o termo mais correto: a artista trabalhou lá pelo menos entre 1884 e 1893, contribuindo com obras importantes do artista, a maior delas, *La Porte de L'Enfer*, maior projeto da vida de Rodin. Esse estágio de sua formação é incontornável em qualquer abordagem que façamos de sua produção. Nesse setor, encontram-se obras que impressionavam especialmente porque Camille Claudel ainda era muito jovem quando as realizou, como *Femme Accroupie* (1884-1885) e *L'Homme Penché* (1886). A primeira é frequentemente apresentada junto à obra homônima de Rodin, que a antecede em alguns anos. O intuito de colocar essas duas obras lado a lado é, sem dúvida, mostrar a influência mútua entre os dois artistas, embora tenham feito escolhas plásticas distintas.



Figura 115

Sala 11.2 – No ateliê de Rodin

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

A mulher representada por Rodin, à esquerda na Figura 115, é representada com as pernas abertas, com uma das mãos entre os seios e a cabeça inclinada para baixo, deixando exposto seu perfil. A escultura, que parece privilegiar o deleite, o olhar desejoso, foi modelada para integrar *L'Porte de L'Enfer*, também integra o grupo *Je suis Belle* (Figura 116) e é uma das várias figuras realizadas para essa obra que “adquiriu estatuto de obra autônoma a ser integrada às montagens que Rodin gosta de compor, associando várias esculturas antigas para formar uma nova criação” (MAGNY, 2017, p. 285).



Figura 116  
Auguste RODIN (1840-1917)  
*Je suis Belle*, 1882, 69,8 x 33,2 x 34,5 cm  
Museu Rodin, Paris  
Fonte: Musée Rodin (online).

Com uma obra homônima, dois anos mais tarde, Camille Claudel nos mostra uma representação de feminino completamente distinta à de Rodin. A artista deixa impresso na escultura o esforço físico da posição da modelo, em contraponto à aparente tranquilidade no semblante da mulher na escultura de Rodin. Essa expressividade tão evidente em Camille Claudel está a serviço da dramaticidade intencionada pela artista e constitui o ponto de divergência mais importante entre as duas obras. Enquanto uma exhibe tudo o que é

prazeroso ao olhar masculino, a outra, esculpida por uma mulher, esconde, nega ao olhar. Camille Claudel oculta o rosto, a genitália e os seios em sua obra. Tudo o que há de aberto e convidativo na obra de Rodin, na de Claudel está fechado, em uma espécie de negação ao olhar e certo tipo de posse. Os braços em torno da cabeça, mais do que um indício desse fechamento, aludem a uma espécie de perturbação, de desespero, opondo-se frontalmente à leveza nos ares da mulher modelada por Rodin. Essa escultura poderia fazer um importante contraponto às demais obras na sala que se dedica aos nus femininos, fomentando o debate sobre as diferentes representações de corpos femininos feitas por homens e por mulheres.

Outras esculturas dos dois artistas são colocadas em justaposição nesse espaço, como *Jeune Fille à la Gerbe* (1886), de Camille Claudel, e a *Galatée* (1887), de Rodin. Essa última, novamente replicada em outro grupo de Rodin, *Frère et Soeur* (1890), pela mesma ideia de montagem. Além dessas, também encontram-se aqui *L'Abandon* (1886), de Camille Claudel, ladeada por *L'Éternelle Idole* (1889), à esquerda, e *L'Éternel Printemps* (1884), ambas de Rodin.



Figura 117

Sala 11.2 – No ateliê de Rodin

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

## Sala 12: Camille Claudel retratista



Figura 118

Camille CLAUDEL (1864-1943)

Sala 12: Camille Claudel Retratista

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva, abril de 2018

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

A temática dessa sala gira em torno da aptidão – também precoce – de Camille Claudel para a arte do retrato. Ainda adolescente, Paul Claudel posava para a irmã, como revela *Mon Frère* ou *Jeune Romain*, realizado por Camille Claudel entre 1882 e 1883, em gesso patinado (Figura 119). Apesar da vasta quantidade de bustos que esculpiu ao longo de sua carreira, somente quatro deles foram encomendas, uma delas, o retrato de Léon Lhermitte (1844-1925), pintor e gravador francês (Figura 120). De acordo com Françoise Magny (2017), a artista visitava assiduamente o Museu do Louvre em busca de esculturas italianas, como o *Saint Jean-Baptiste enfant* (1475), de Mino da Fiesole (1429-1484), que, defende a autora, serviu de fonte para o busto de Paul Claudel.



Figura 119  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Ma Frère ou Jeune Romain*, 1882-1883  
Gesso patinado, 50 x 45, 26 cm  
Empréstimo, coleção particular  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

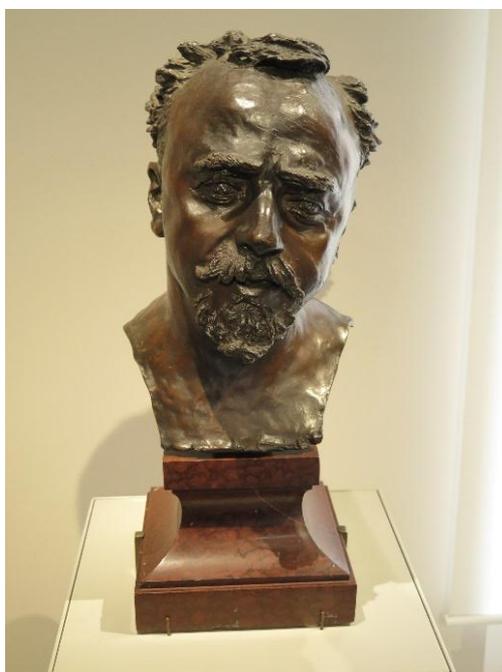


Figura 120  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Buste de Léon Lhermitte*, 1889  
Bronze, 52 x 24 x 25 cm  
Museu Camille Claudel, Nogent-sur-Seine  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Nesta sala também encontramos o célebre *Buste d'Auguste Rodin* (Figura 121), modelado em 1886 e cuja versão em bronze foi exposta no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1892, em fonte financiada por Rodin. De acordo com Magny (2017), outras quinze fontes foram encomendadas por uma negociação de Mathias Morhardt e do jornal *Mercur de France*, entre 1897 e 1898, das quais pelo menos dez foram executadas. Isso explica a enorme quantidade de bustos de Rodin esculpidos por Camille Claudel que se encontram em coleções no mundo todo. Os retratos de crianças, *La Petite Châtelaine* e *Aurore*, produzidos ao final do século também se tornaram emblemáticos na carreira da escultora, inúmeras vezes associados aos filhos que desejava ter tido ou a um desejo de retorno à infância.

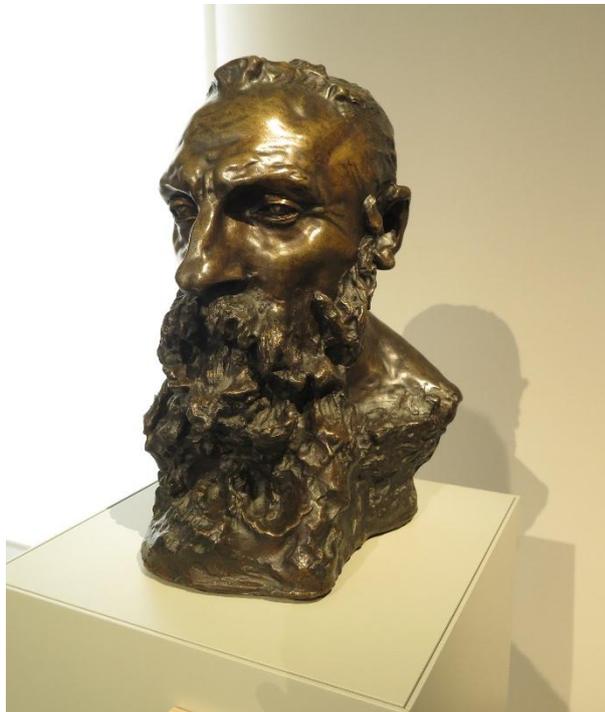


Figura 121  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Buste de Auguste Rodin*, 1886-1888  
Bronze, 40 x 25 x 28 cm  
Museu Camille Claudel, Nogent-sur-Seine  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

### Sala 13: Em torno de *La Valse*



Figura 122

Museu Camille Claudel – Sala 13

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

A 13ª sala do Museu Camille Claudel abriga a generosa quantidade de versões de *A Valsa* realizadas pela artista. No primeiro capítulo desta pesquisa, comentou-se sobre o quanto essa obra teve uma boa recepção crítica e também sobre o incômodo que causou por sua evocação à sensualidade, algo que ainda surpreendia quando vindo de mulheres:

Camille Claudel apresentou um casal frente a frente em um abraço. Há inegável conotação sexual, mesmo que o contato dos corpos seja reduzido ao enlace dos torsos. Pela escolha da narração e do conceito de *A Valsa*, ela fornece uma resposta simbólica à evocação da dimensão sexual do abraço. Deve-se notar que Rodin, em seus grupos mais eróticos, nunca representou seus casais em tal proximidade. As duas versões de *A Valsa* dão a medida da inventividade frutífera, original e muito pessoal da artista e de sua modernidade (MAGNY, 2017, p. 324).



Figura 123  
Museu Camille Claudel – Sala 13, detalhe  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Como sabemos, *La Valse* jamais ganhou sua versão em mármore, mas essa sala ostenta suas mais importantes versões, em gesso, em bronze e a mais impressionante delas, em arenito (Figura 123). Trata-se de uma sala modesta, que, além das quatro versões dessa obra, exhibe *La Fortune* (Figura 124), uma escultura que se origina da figura feminina do casal de dançarinos.

A mulher é levada pelo turbilhão desmedido de um movimento de dança, ampliado pela composição em diagonal que a vista da face da dançarina reforça. A figura é projetada no espaço por um impulso do pé esquerdo, apoiando-se na roda da fortuna, colocando-a em evidência. [...] O corpo é alongado e flexível, a cabeça é inclinada. Os braços a trazem de volta para *La Valse*. Esta escultura mostra mais uma vez o apego de Camille Claudel ao tema do destino. Na mitologia romana, a fortuna é uma alegoria do acaso e do destino (MAGNY, 2017, p. 324).



Figura 124  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Fortune*, 1902-1904  
Bronze, 47 x 35 x 24 cm  
Museu Camille Claudel, Nogent-sur-Seine  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Nesse ponto, Françoise Magny retoma a repetição que encontramos na produção de Camille Claudel com a temática do destino. *Clotho*, que não integra a coleção do museu diretamente, faz-se presente na sala seguinte, de maneira sutil, nos estudos de cabeças para *L'Âge Mûr*. No catálogo, entretanto, receberá destaque tanto pelas questões plásticas – a velha de *L'Âge Mûr* apresenta o mesmo rosto de *Clotho* – quanto pela abordagem temática que liga essas três obras: o destino.

## Sala 14: Em torno de *L'Âge Mûr*



Figura 125  
Museu Camille Claudel – Sala 14  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

*L'Âge Mûr* foi, possivelmente, o trabalho que mais causou dores de cabeça e desgostos a Camille Claudel, como vimos no primeiro capítulo. A encomenda frustrada do Estado, a recusa no salão de 1900, dois golpes que não foram exatamente consecutivos, porque se arrastaram por anos. O grupo tem como segundo título *L'Destinée*, o que reflete o quanto essa temática interessava a Camille Claudel, como já dissemos a respeito de *La Fortune* e de *Clotho*. *L'Âge Mûr*, ao lado de *Clotho*, está entre as obras às quais mais são atribuídas interpretações de autorreferencialidade. É comum, tendo mínimo conhecimento de sua história com Rodin, sermos induzidos a entender *L'Âge Mûr* como uma narrativa em torno do triângulo amoroso formado por ele, Rose e Camille, cujo desfecho é a postura suplicante da artista, enquanto Rodin é carregado por sua mulher, aqui representada com feições grotescas, quase diabólicas. O rosto dessa figura velha é o mesmo que vemos em *Clotho*, que também é muito citada como uma visão da artista sobre seu próprio destino. Muito mais do que isso, no entanto, *Clotho* é uma das obras em que mais se percebe o domínio de anatomia de Camille Claudel. A escultura exhibe o tratamento dado ao corpo feminino envelhecido com um rigor que só é possível por aqueles que, de fato, se dedicaram à longa observação dessa anatomia.

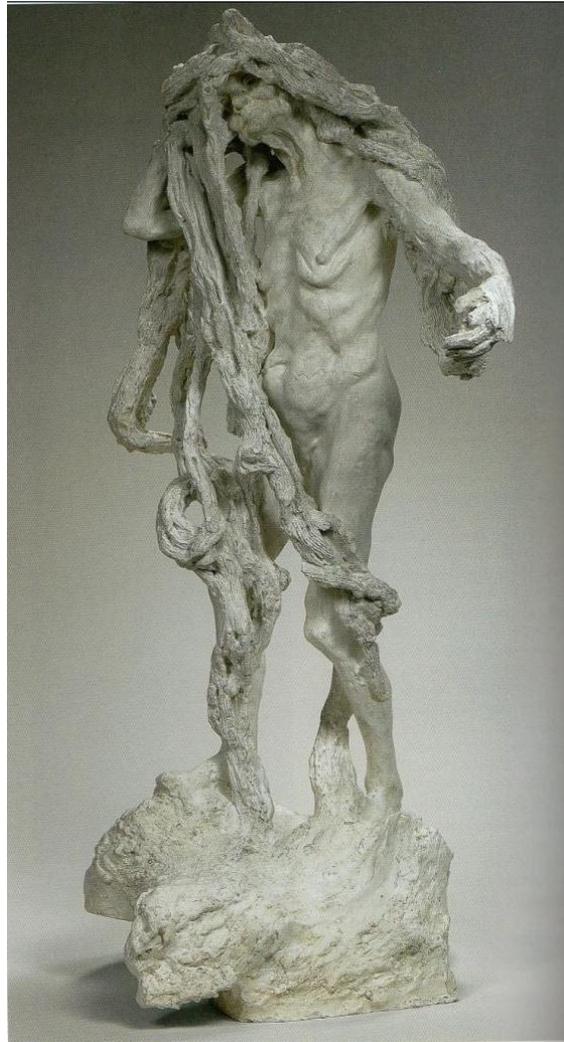


Figura 126  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Clotho*, 1893  
Museu Rodin

Fonte: La Piscine Musée D'Art Et D'Industrie André-Dilligent (2014, p. 156).

Na penúltima sala do museu, encontramos ainda alguns retratos de Camille Claudel feitos por Rodin: *Camille Claudel aux cheveux courts*, *Camille Claudel au bonnet*, *L'Adieu* e *La France*, todas de propriedade do Museu Rodin e emprestadas por longo período ao Museu Camille Claudel.

### Sala 15: *Croquis d'après nature à Persée et la Gorgone*



Figura 127  
Museu Camille Claudel – Sala 15  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Essa última sala, intitulada *Croquis d'après nature à Persée et la Gorgone*, propõe-se a abordar a fase final de trabalho de Camille Claudel. Temos, nesse ambiente, dois extremos: obras reconhecidas e admiradas pela potência que conseguem condensar em seus pequenos formatos, em especial, *Les Causeuses*, e também *Persée et la Gorgone*, a obra mais monumental da carreira da artista. Como já discorrido no primeiro capítulo, *Les Causeuses* recebeu uma ótima crítica à época e foi a ruptura mais concreta com a escola Rodin, como aponta Françoise Magny (2017), que parte, aliás, da comparação entre as produções dos dois escultores para iniciar sua análise:

Você vê que não é de todo Rodin e está vestida [...]. É somente a você que eu confio estas descobertas, não as mostro! – Soa como um grito ao mesmo tempo de aflição e vitória. *Croquis d'après de nature* incluem um conjunto de mini-cenas. A artista examina, sem qualquer conotação social, o universo banal da vida cotidiana, as emoções dos seres reais. [...]. A artista vive reclusa e pobre em sua oficina. [...] [Mathias] Morhardt está ciente da curiosidade da artista pelo espetáculo da vida cotidiana que a rodeia. Esses “incidentes mínimos de vida” a inspiram com uma profusão de figuras e pequenos grupos cujos armários estão cheios. O jornalista relata: “[...] sozinha neste distrito deserto, no final do vasto pátio – o Tribunal dos Milagres, como é chamado no Boulevard d'Italie – onde sua oficina está localizada, ela passa as horas que ela não se dedica a seu trabalho a observar as pessoas que passam”. [...]. Frequentemente, ela segue em frente,

observando aleatoriamente, com toda a força de seus olhos bem abertos, o espetáculo incomparável das ruas e passeios. E são as ruas e os passeios que mais a inspiram. Um transeunte, um grupo de visitantes, viu um grupo de operários ocupados com seu trabalho, sugerindo mil ideias para trabalhos futuros (MAGNY, 2017, p. 346).



Figura 128  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Les Causeuses*, 1896  
Gesso  
Museu Camille Claudel, Nogent-sur-Seine  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Em *Persée et Gorgone*, Camille Claudel retoma antigas modelagens realizadas para obras de outras fases de sua produção e também o tema mitológico, apresentando uma retrospectiva de sua carreira nesse suntuoso grupo escultórico, de sua fase derradeira de trabalho. Se analisarmos *Persée et Gorgone* por trás, notaremos que o Perseu aqui representado é quase idêntico ao homem do casal de *La Valse*, distinguindo-se dele pelas posições da perna esquerda, mais erguida, e dos dois braços.



Figura 129  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Persée et Gorgone*  
Fonte: Rivière (2014b)



Figura 130  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Valse*  
Fonte: Musée Rodin (online)

De acordo com Anne Rivière (2014b), no texto dedicado a *Persée et Gorgone* no catálogo da exposição no Museu La Piscine, Camille Claudel traz nesse grupo, especialmente na Medusa, as bases de outras duas esculturas de sua juventude: *David e Goliath*, esculpida durante sua adolescência em Nogent-sur-Seine, da qual, infelizmente, não há registros, e *Femme Accroupie* (1884-1885), realizada aos 20 anos, que ressurge aqui no corpo caído da Medusa.



Figura 131  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Persée et Gorgone*  
Fotografado pela autora.  
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 132  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Femme Accroupie*  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

Há registros em correspondências da artista ao editor e galerista Eugène Blot de que ela desejou uma encomenda do Estado para realizar *Persée et Gorgone* em bronze. Seu sonho não se realizou, e a obra ganhou sua versão em bronze apenas nas reduções providenciadas por Eugène Blot, por volta de 1905. De acordo com Anne Rivière, Blot teria previsto 30 exemplares de *Persée et Gorgone*, na ocasião da mostra de Camille Claudel e Bernard Hoetger que organizou em sua galeria. A autora afirma que, dessa quantidade, foram vendidas somente 6 até 1936, segundo documentos de Eugène Blot mantidos nos Arquivos Nacionais (RIVIÈRE, 2014b).

Além da retomada a outras fases de sua carreira, *Persée et Gorgone* é encarada como um autorretrato de Camille Claudel não só pela narrativa que oferece, como *L'Âge Mûr*, mas porque, de fato, se autorretratou no rosto da Medusa. Por essa associação, Anne Rivière supõe que Camille Claudel tenha usado seu próprio corpo, no auge de sua juventude, como modelo para *Femme Accroupie*. Ao representar-se como Medusa e não como Perseu, pode ser que a artista tivesse a intenção de se representar como aquela que foi derrotada, que teve sua cabeça cortada. Pode haver aqui uma autopiedade, semelhante àquela que supostamente representou na suplicante em *L'Âge Mûr*. No entanto, a mitologia nos conta que Medusa só se transformou naquele ser capaz de petrificar todos os que a

olhavam diretamente depois de ser amaldiçoada por Atena, com quem teria competido em beleza. Antes de ter seus encantos saqueados, Medusa era uma linda donzela, orgulhosa de sua beleza, principalmente de seus cabelos, os quais foram transformados em terríveis serpentes. Pode ser que Camille Claudel enxergasse a si mesma como alguém que, amaldiçoada, paralisava todos os que se aproximassem dela. E também é possível que essa obra esteja mais para uma alegoria de sua relação com a escultura, com a pedra: aquela que, isolada de todos, a tudo petrificava. Inúmeras são as representações, na escultura e na pintura, do mito de Perseu e Medusa. Ela escolheu retratar-se na Medusa, de olhos abertos e com uma expressão serena no rosto, contrapondo-se às representações nas quais Medusa grita ou àquelas que retratam Medusa de olhos fechados.



Figura 133  
Laurent-Honoré MARQUESTE  
(1875-1903)  
*Perseu decapitando Medusa*  
Photo (C) RMN-Grand Palais/ René-  
Gabriel Ojédada  
Fonte: Images D'Art (online)



Figura 134  
Benvenuto CELINI (1500 – 1571)  
*Persée tenant la tête de Méduse*, 1545-1554  
Loggia des Lanzi, Piazza della Signoria,  
Florença  
Fonte: Web Gallery of Art (online).

É remota a chance de Camille Claudel ter recorrido a esse mito de forma gratuita, somente por um retorno à temática da mitologia, amplamente explorada na linguagem da escultura. Isso seria desconsiderar sua vasta erudição. A escolha de se autorretratar em sua

obra mais monumental, dando forma a esse mito que tanto diz sobre seus últimos anos de produção, não pode ter sido pouco intencional.



Figura 135  
Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Persée et Gorgone* – detalhe  
Fotografian: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Algo marcante ao longo da visita por todo o museu é o peso de uma arquitetura pretensamente neutra. Não há expressivas variações estruturais, climáticas ou cromáticas entre os ambientes, o que acaba por criar uma tensão entre a coleção que constitui o museu e a ideia de fundá-lo na antiga casa da família Claudel. Como vimos, museus sediados em antigas casas ou ateliês de artistas têm como principal objetivo rememorar uma espécie de aura do artista, ainda que para isso precisem remontar, simular os espaços e as narrativas. No caso do Museu Camille Claudel, esse objetivo esbarra na escolha museográfica de distribuir suas obras da forma mais sóbria possível, cronologicamente organizada, em ambientes brancos, gélidos, deixando Camille Claudel e o suposto vínculo afetivo entre a artista e a casa para o final, sem dar a ela um destaque no modo de exhibir ou narrar sua vida e, principalmente, sua produção, já que é uma instituição dedicada à escultura.

### 3.6 DA INAUGURAÇÃO À AGENDA: O MUSEU CAMILLE CLAUDEL POR SEU POSICIONAMENTO COM O PÚBLICO

O Museu Camille Claudel abriu ao público em 26 de março de 2017, com sucesso de público e grande repercussão da imprensa francesa e internacional. O movimento em torno da aguardada inauguração foi intenso, contando com eventos para autoridades, para a imprensa dois meses antes e uma *première* para convidados um dia antes da inauguração. Nesse primeiro evento, fechado para convidados, o museu já contabilizou 2.182 visitantes, de acordo com informações da página virtual da instituição.



Figura 136

A curadora Cécile Bertran apresentando o museu à imprensa, 31 de janeiro de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).



Figura 137

Evento para autoridades, 22 de janeiro de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).



Figura 138  
Abertura para convidados, 25 de março de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).

No dia da abertura ao público propriamente dita, o clima de estreia se espalhou pela cidade toda: viam-se atores caracterizados pelas ruas e pela estação de trem, com bagagens, placas, convidando todos para conhecerem o mais novo museu da cidade. A ação era bastante comercial, lúdica e até um pouco confusa, pois a trupe vestia um traje que lembrava um uniforme de maquinista de trem, mas cada um dos atores carregava uma espécie de cavalete nas costas, além de uma placa que convidava a visitar o museu. No dia da abertura oficial, o número de visitantes foi um pouco maior do que na *première*, totalizando quase 2.400 pessoas.



Figura 139

Divulgação ativa na cidade de Nogent-sur-Seine, 27 de março de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).



Figura 140

Divulgação ativa na cidade de Nogent-sur-Seine, 27 de março de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017c, online).



Figura 141  
Abertura ao público, 27 de março de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017c, online).



Figura 142  
Abertura ao público, 27 de março de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017c, online).

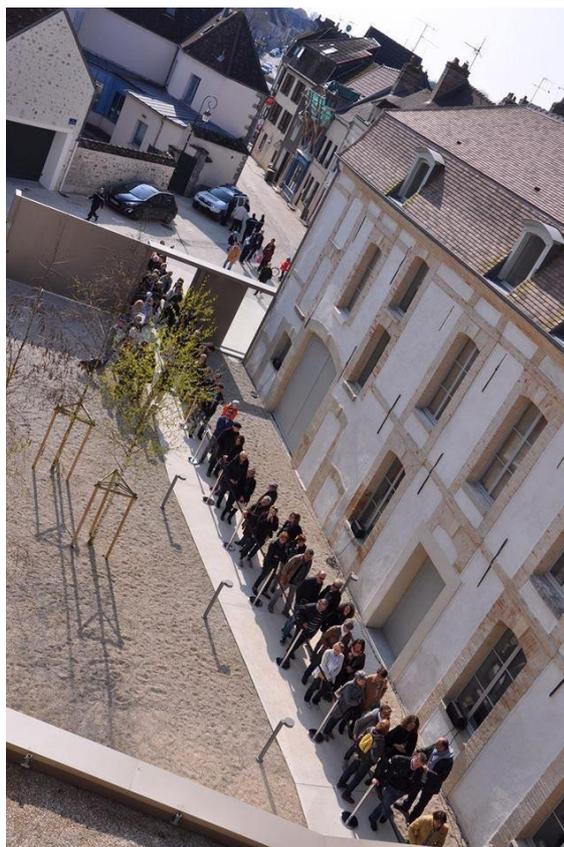


Figura 143  
Abertura ao público, 27 de março de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017c, online).

A ocasião da abertura do museu teve ampla cobertura da imprensa, tanto na França como no resto do mundo, incluindo o Brasil. De modo geral, os veículos referiam-se à inauguração como o reconhecimento finalmente dado à artista. As matérias eram, em sua maioria, superficiais em termos institucionais e muito voltadas para a biografia da artista, *enfim, reconhecida*. Mesmo aquelas que dispunham de um espaço maior para uma pesquisa mais aprofundada da instituição não o fizeram. Algumas reportagens destacaram a presença de obras de outros artistas além de Camille Claudel de uma forma que se podia acreditar que as obras foram incorporadas à coleção para serem contextualizadas com a produção da artista. Até a conclusão desta pesquisa, não tive notícias de textos que abordassem o histórico anterior, a compra da casa da família Claudel, a decisão de integrar a antiga coleção do museu de escultura com as novas aquisições da coleção de Reine-Marie Paris.

Outro aspecto parece ter dado a tônica das narrativas jornalísticas: a expectativa. “Museu salva Camille Claudel de décadas de obscuridade”, “A escultora Camille Claudel tem finalmente um museu para ela”, “Ofuscada por Rodin e pelo machismo, finalmente Camille Claudel ganha seu próprio museu”, como reproduzo a seguir.



Figura 144

Reportagem sobre a inauguração do Museu Camille Claudel, 25 de março de 2017  
 Fonte: Kennedy (2017, online).

ARTES

## A escultora Camille Claudel tem finalmente um museu para ela

Musa e amante de Rodin, Camille Claudel teve de esperar décadas para que a vissem como uma mulher talentosa. Agora tem um museu para lembrar que essa relação apaixonada e tumultuosa que teve um fim trágico está naquilo que ambos deixaram.

LUCINDA CANELAS · 1 de Abril de 2017, 19:26

5057 PARTILHAS

Figura 145

Reportagem sobre a inauguração do Museu Camille Claudel, 1º de abril de 2017  
 Fonte: Canelas (2017, online).

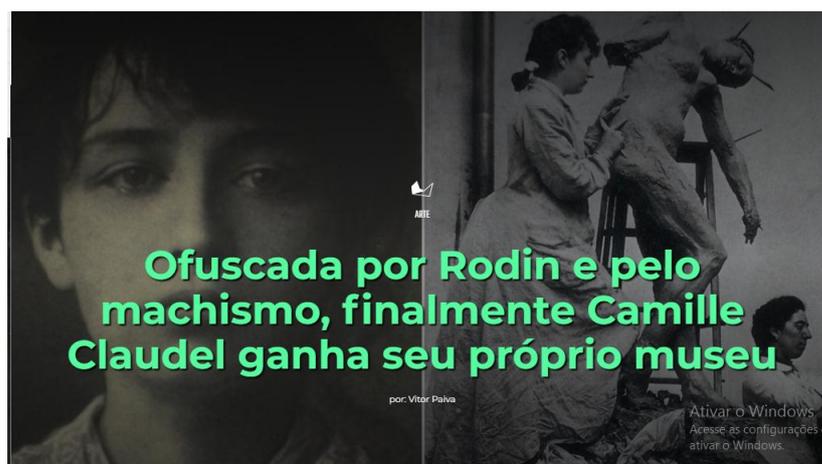


Figura 146

Reportagem sobre a inauguração do Museu Camille Claudel, abril de 2017  
 Fonte: Paiva ([2017], online).

A propaganda de que o museu faria justiça à história de Camille Claudel parece, no entanto, vacilante em alguns momentos em que a condição de “amante de Rodin” é escolhida para (melhor) descrevê-la, como se, a essa altura dos acontecimentos, ainda precisasse ser anunciada assim.



Figura 147  
Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 24 de março de 2017  
Fonte Cigainero (2017, online).



Figura 148  
Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 26 de março de 2017  
Fonte: Chals (2017, online).

## La musa de Rodin ya tiene su propio museo

La escultora gala Camille Claudel pasó su vida bajo la sombra de su maestro y amante, Auguste Rodin. Un museo inaugurado en la pequeña ciudad francesa de Nogent-sur-Seine pondrá su obra en un merecido primer plano.



Figura 149

Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 26 de março de 2017  
Fonte: Cords (2017, online).



Figura 150

Reportagem sobre inauguração do Museu Camille Claudel, 27 de março de 2017  
Fonte: Cook (2017, online).

A programação do Museu Camille Claudel é um dos pontos mais fortes da instituição. Movimentada e muito diversa, a agenda inclui atividades para famílias, para grupos escolares e também oficinas de práticas artísticas, como de modelagem, por exemplo. Além disso, periodicamente, o museu oferece atividades envolvendo, especificamente, a produção de Camille Claudel (Figuras 154-155). O sítio virtual do museu

coloca à disposição da comunidade escolar dossiês pedagógicos que já contam com várias edições e a possibilidade de agendar visita guiada às coleções.



**INSCRIPTIONS ANNEE 2017/2018**  
**COURS « ENFANTS ET JEUNES »**



Une permanence pour les inscriptions au cours de Modelage et d'Arts Plastiques (enfants et jeunes) se tiendra à l'Atelier du Palais :



**MERCREDI 13 SEPTEMBRE 2017**  
**DE 15h à 18h**

Association Les Amis du Musée Camille Claudel  
2 rue des Capucins  
10400 NOGENT-SUR-SEINE

Figura 151  
Divulgação de oficina para crianças, setembro de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).



Ateliers de pratique artistique au musée Camille Claudel

**Ateliers Jeune Public\***

➤ **Un être si particulier**

mercredi 11 juillet

➤ **Fier, pensif, honteux...**

mercredi 18 juillet

**Atelier Familles\*\***

➤ **Un socle rocailleux, marin, céleste...**

dimanche 22 juillet

Musée Camille Claudel  
10 rue Gustave Flaubert  
10400 Nogent-sur-Seine  
museecamilleclaudel.fr

Tarif : 5€  
Durée : 1h30

Réservation conseillée  
jeunepublic@museecamilleclaudel.fr  
T. 03 25 24 76 34

\*Atelier jeune public : à partir de 5 ans,  
réservé aux enfants uniquement

\*\*Atelier familles : à partir de 4 ans  
Les adultes et les enfants participent  
à l'atelier.

Nogent *Seine*

Figura 152

Divulgação de ateliês de prática artística para a família, julho de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL  
NOGENT-SUR-SEINE

# Hors-d'œuvre

Un jeudi par mois, profitez de la pause déjeuner pour découvrir les collections du musée Camille Claudel



## Sakountala

### 28 juin, 12h30

Un « Hors-d'œuvre » conté autour de la figure de Sakountala, princesse d'une légende hindoue qui a inspiré Camille Claudel

Visite de 30 minutes suivie d'un déjeuner à l'auditorium. | apportez votre repas, le café est offert.

#museecamilleclaudel

Réservation conseillée  
Dans la limite des places disponibles  
reservation@museecamilleclaudel.fr  
T. 03 25 24 76 34

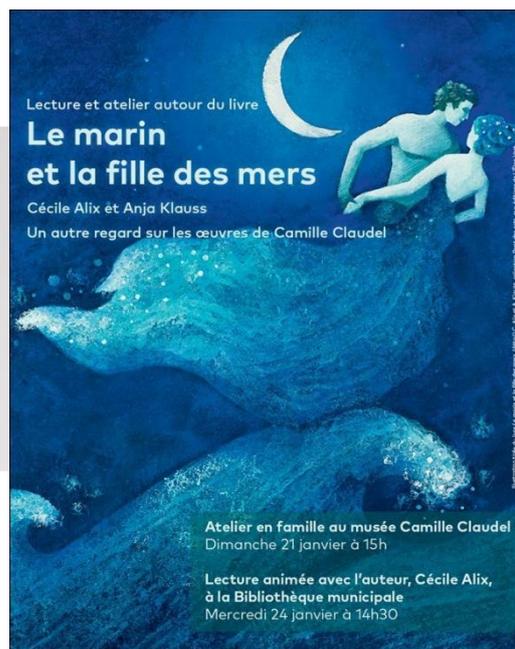
NogentSeine

Figura 153  
Divulgação de atividade em torno da obra de Camille Claudel  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

Lecture et atelier autour du livre

## Le marin et la fille des mers

Cécile Alix et Anja Klaus  
Un autre regard sur les œuvres de Camille Claudel



Atelier en famille au musée Camille Claudel  
Dimanche 21 janvier à 15h

Lecture animée avec l'auteur, Cécile Alix,  
à la Bibliothèque municipale  
Mercredi 24 janvier à 14h30

Renseignements et inscriptions

Musée Camille Claudel 10 rue Gustave Flaubert 10400 Nogent-sur-Seine 03 25 24 76 34	Bibliothèque municipale 3 rue François Bachimont 10400 Nogent-sur-Seine 03 25 39 17 46
--	---

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL  
NOGENT-SUR-SEINE

NogentSeine

Figura 154  
Divulgação de atividade em torno da obra de Camille Claudel  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

Na linha de diversificar as linguagens e, portanto, ter um maior alcance de público, o Museu Camille Claudel também possui um programa de residência para arte contemporânea e oferece, ainda, atividades e espetáculos de artes cênicas. O auditório da instituição oferece uma agenda de concertos musicais e apresentações teatrais, além de sediar os seminários que integram a programação do museu.

É interessante analisar o posicionamento da instituição a partir de sua agenda cultural. Apesar de sua estrutura remontar, em muitos aspectos, os antigos moldes do Museu Dubois-Boucher, percebe-se o interesse em perseguir um certo frescor na programação, para atrair um público igualmente renovado. Andreas Huyssen (1997, p. 224) comenta a respeito dos desafios dos museus pós-modernos em seu texto *Escapando da Amnésia, o Museu como cultura de massa*, no qual ele destaca que “o espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural”.

O Museu Camille Claudel localiza-se em uma cidade pequena, a mais de 100 quilômetros de distância de Paris e de baixa popularidade. No entanto, justamente por sua condição, ele, evidentemente, aposta no turismo, como vimos em seu projeto. A

espetacularização de que Huyssen fala, embora mais dosada aqui, por enquanto, é inevitável, posto que “o museu é pressionado a servir à indústria de turismo e trazer seus benefícios à economia urbana [...]” (HUYSSSEN, 1997, p. 233). O autor comenta, ainda, sobre a emergência das exposições provisórias como um sintoma das novas demandas do público, já influenciado por uma nova concepção de experiência, e pondera sobre nossa dificuldade de perceber o valor e a potência do provisório:

No campo do consumo cultural, podemos também observar uma mudança na estrutura da percepção da experiência: o provisório tem se tornado a finalidade da experiência cultural solicitada nas exposições temporárias. Mas é para aí que o ponto crucial emerge. O velho conceito de cultura, baseado, como ainda o é, na continuidade, na herança na possessão e no cânone, nos impede de analisar o lado potencialmente produtivo e válido do provisório (HUYSSSEN, 1997, p. 240).



Figura 155

Registro de um concerto musical, junho de 2018  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).



Figura 156

Divulgação da performance-instalação de Emmanuelle et Véronique Pépin  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).



Figura 157

Registro fotográfico de composição teatral a partir das esculturas de Camille Claudel, maio de 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (2017, online).

Outra prática recorrente é a realização de conferências e seminários, ministrados por especialistas. Trago o exemplo de *Auguste Rodin et Camille Claudel: uma relação apaixonada*, uma conferência que ocorreu em outubro de 2017. Recorrer a Rodin ou à relação com Rodin para atrair público não surpreende, ainda mais que a instituição mira no público turístico; logo, é preciso ter em conta que grande parte desse público acaba acessando Camille Claudel por meio do longa metragem homônimo de 1988 ou das obras da artista que se encontram no Museu Rodin.



MUSÉE CAMILLE CLAUDEL  
RODIN ET SA SÈUR

MUSÉE COLLECTIONS ACTIVITÉS INFOS PRATIQUES

## Auguste Rodin et Camille Claudel : une relation passionnée

Samedi 14 octobre 2017

**Conférence**

Intervenant : Antoinette Le Normand-Romain, conservateur général honoraire du patrimoine

La conférence sera traduite en langue des signes française.



Figura 158  
Divulgação de conferência “Rodin et Camille Claudel”  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

Podemos observar, no entanto, que há um esforço da instituição no sentido de aprofundar o debate acerca da artista e de sua produção, senão nas salas expositivas, ao menos na programação cultural, como se pode ver no seminário de dois dias realizado em novembro de 2017 (Figura 160). Notemos que, na programação, há comunicações que podem ser vistas como um progresso em relação a alguns assuntos não abordados ao longo das salas do museu, como a condição de Camille Claudel enquanto artista mulher e também uma mesa-redonda cujo tema de debate é o engajamento do feminismo na difusão da imagem da artista.

# Le mythe Camille Claudel

**Samedi 18 novembre**

**15h Conférences**

**Ouverture** par **Cécile Bertran**, conservatrice du musée Camille Claudel

**Anne Rivière** *Quelques jalons dans la biographie de Camille Claudel*

**Danielle Arnoux** *De la création à la folie, les enchantements de Camille Claudel*

**Marie-Victoire Nantet** *Une Implorante à l'origine du mythe*

**Dimanche 19 novembre**

**13h30 Visite commentée** «Découverte des collections»

**15h Table ronde** *L'engagement du féminisme dans la diffusion de l'image de Camille Claudel*

**Mathilde Huet** *L'évolution du statut des artistes femmes en France, au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle.*

**Fabienne Dumont** *Comment le mouvement féministe en art et hors réseau artistique a-t-il porté la reconnaissance de l'œuvre de Camille Claudel ?*

**Marie-Josèphe Bonnet** *«Le génie n'a pas de sexe» (George Sand). Exposer les femmes artistes ?*

**Claudine Mitchell** *Intellectualité et sexualité : perspective féministe sur l'histoire et la pratique autour de l'œuvre et de la carrière de Camille Claudel.*

Table ronde suivie d'un **débat animé** par **Philippe Piguet**.

**Clôture du week-end** : présentation par **Najia Mehadji**, artiste-peintre, de quelques-unes de ses œuvres inspirées par *La Valse* de Camille Claudel.

**Navettes gratuites Paris > Nogent-sur-Seine  
samedi & dimanche**

**Départ 12h** devant l'Opéra Bastille à Paris

**Retour** prévu à Paris vers 19h30 le samedi & 20h30 le dimanche

**Inscription obligatoire** jusqu'au jeudi 15/11 au 03 25 24 76 34

**Musée Camille Claudel**

10 rue Gustave Flaubert  
10400 Nogent-sur-Seine

[museecamilleclaudel.fr](http://museecamilleclaudel.fr)  
#museecamilleclaudel

**Entrée libre** aux conférences et à la table ronde dans la limite des places disponibles. Entrée du musée et visite commentée aux tarifs habituels.

Réservation au 03 25 24 76 34  
[reservation@museecamilleclaudel.fr](mailto:reservation@museecamilleclaudel.fr)

Figura 159

Divulgação do Seminário *Le Mythe Camille Claudel*, novembro de 2017

Fonte: Musée Camille Claudel (online).

O Museu dispõe de espaços para mostras temporárias, como já apontado anteriormente. A programação de exposições ainda parecia um pouco tímida para um museu que está para fechar dois anos de existência. Em setembro de 2018, teve início a mostra *Camille et Paul Claudel* (Figura 161), que celebrou os 150 anos de nascimento do dramaturgo e poeta. A exposição apresentava trabalhos da escultora e textos do poeta e foi a primeira temporária desde a abertura do museu. A mostra ficou em cartaz até janeiro de 2019 e contou com programação de eventos e conferências com temática correspondente.

Trata-se de uma instituição muito recente, que requer um acompanhamento na regularidade de suas mostras e demais programações, a fim de entendermos qual será sua linha de trabalho. Embora tenha sido estratégico considerar o aniversário de Paul Claudel e sua inquestionável visibilidade, que, com certeza, movimentou admiradores e agregou mais público interessado em conhecer ou retornar ao Museu Camille Claudel, para uma primeira exposição, seria muito importante ter investido em uma curadoria exclusivamente dedicada a Camille Claudel. Parece cedo para apostarmos em uma única tendência na qual a

instituição se pautará, sendo necessário um acompanhamento de anos, talvez décadas. Híbrido desde sua constituição, o museu apresenta desafios que devem continuar, sendo mediar interesses turísticos e econômicos e garantir a visibilidade da maior produção de Camille Claudel já reunida dentro de sua própria *morada*.

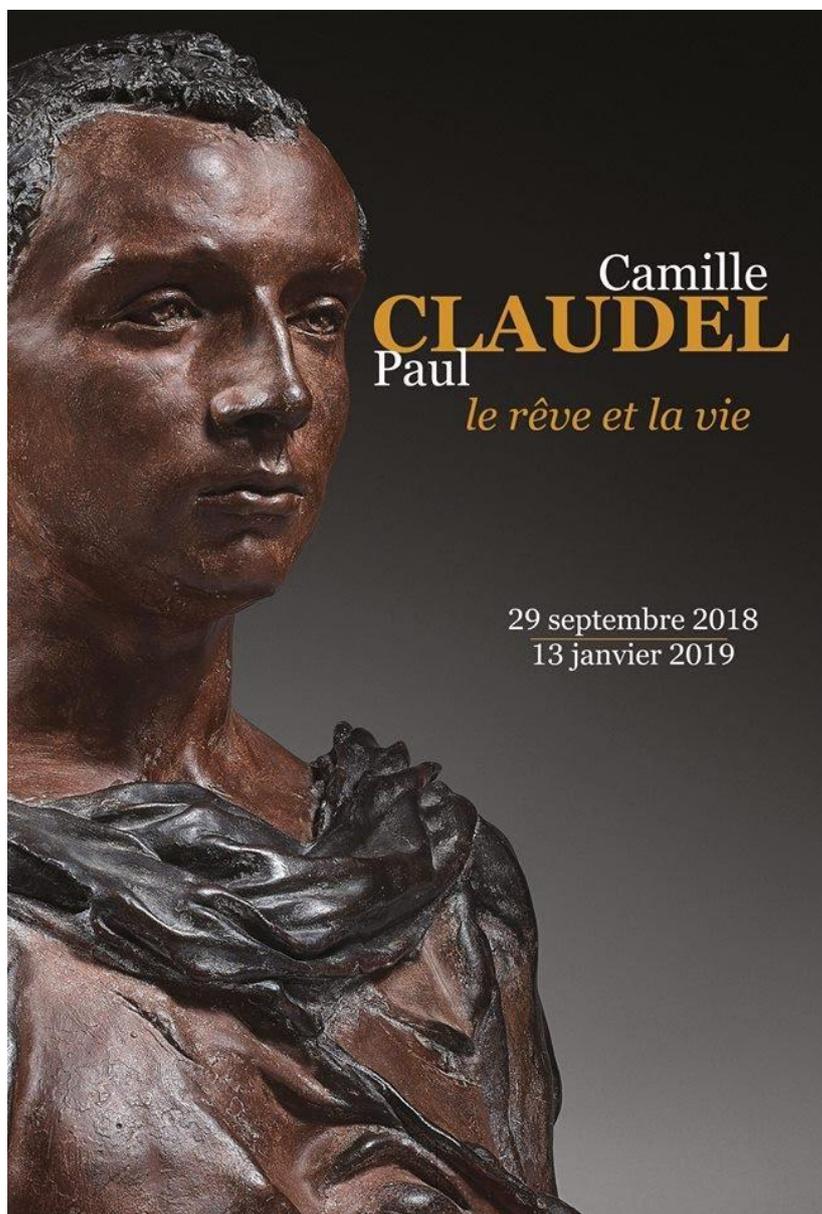


Figura 160  
Divulgação da exposição Camille et Paul Claudel: le rêve et la vie  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

A subordinação de Camille Claudel ora ao irmão, ora a Rodin parece ser uma constante, como se vê pelas matérias acerca da inauguração do museu e da primeira exposição temporária lá realizada. A naturalização desse discurso pode ser percebida também no dossiê divulgado pelo museu, dirigido à imprensa (Figura 162). Por uma infeliz

combinação, o Museu Camille Claudel inaugurou-se no ano comemorativo do centenário da morte de Rodin. Isso indica que há uma forte parceria com o Museu Rodin, algo necessário e comum entre esse tipo de instituição. Isso também se evidencia pelos empréstimos do Museu Rodin ao Museu Camille Claudel e pelo espaço que o escultor (assim como outros escultores) recebe nesse que deveria ser o lugar de expor a produção de Camille Claudel de forma independente. Assim, o excesso de visibilidade para Rodin de que reclamo ao longo de minhas análises não parece causar desconfortos.



Musée Camille Claudel  
Nogent-sur-Seine  
Dossier de presse

## Le Centenaire de Rodin



### 2017, l'année du centenaire de la mort de Rodin

2017 célèbre le centenaire de la disparition d'Auguste Rodin. *Le Penseur*, et *Le Baiser*, icônes mondialement connues, incarnent une notoriété rarement atteinte par un artiste. Le centenaire est l'occasion de lever le voile sur des aspects méconnus de l'œuvre de l'artiste et de célébrer ce visionnaire qui posa les bases de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle. Regroupant les initiatives prises à travers le monde pour rendre hommage à Rodin, le centenaire est présent dans tous les domaines de l'expression artistique : expositions, films, éditions, création musicale, philatélie, numismatique.

### Rodin visionnaire

Ce Rodin précurseur sera au cœur de l'événement phare de cette célébration : l'exposition *Rodin* présentée aux Galeries nationales du Grand Palais. Rodin après avoir excellé dans la pratique de la sculpture traditionnelle a revisité toutes les facettes de cet art du volume et de la lumière : de *L'Âge d'Airain* (1880) au *Monument à Balzac* (1898) il a changé le cours de la sculpture de manière novatrice, explorant les passions humaines, utilisant le langage du corps, pratiquant des assemblages inattendus (*Tête de Camille Claudel avec la main de Pierre de Wissant*), rompant avec l'unité du corps dans les figures partielles (*L'Homme qui marche*).

En prolongement de cette exposition, le musée Rodin affirmera plus que jamais sa programmation en lien avec des artistes contemporains et donnera **carte blanche à l'artiste Anselm Kiefer**. L'exposition témoignera de la rencontre singulière de ces deux démiurges, avides d'expérimentations. En écho à cette présentation le parcours du musée sera modifié afin d'exposer pour la première fois des œuvres de Rodin totalement méconnues, témoins des préoccupations communes aux deux artistes et de leurs combats esthétiques.

Ativar  
Acesso :  
ativar o

Figura 161  
Fragmento de dossiê de imprensa Museu Camille Claudel, 2017  
Fonte: Musée Camille Claudel (online).

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu Camille Claudel é uma instituição recente demais para ser diagnosticada por completo. O que intencionei fazer até aqui não foi nada além da tentativa de apontar questões que se mostraram cruciais ao longo desta pesquisa. A discussão sobre o museu dedicado à artista, que eu imaginava, inicialmente, poder esgotar em um artigo, espalhou-se ao longo dessas mais de duzentas páginas e me surpreende que me despeça (por hora) do assunto com tão pouca convicção de tê-lo encerrado a contento.

O primeiro capítulo desta dissertação é uma necessidade que se impõe quando temos como objeto de pesquisa uma artista mulher. A condição de mulher, especialmente no período de atuação de Camille Claudel, é um dado irrelevante, dadas as condições históricas de sociabilidade e formação das mulheres. São dados que quase sempre precisam ser destacados, não só no sentido de dar ênfase às artistas mulheres que conseguiram se desenvolver em suas carreiras, mas também e talvez, principalmente, para justificar a ausência de tantas outras, a falta de dados, de registros para contextualizar artistas mulheres com suas companheiras de ofício. É comum que façamos pesquisas de mulheres que foram exceções em seu tempo; logo, impõe-se a exigência de explicar, então, qual era a regra.

Embora não figure nos livros de história da arte, Camille Claudel foi um caso excepcional. Prova disso é que quase não temos notícias de escultoras contemporâneas a ela. Na atualidade, a artista já pode ser considerada popular, em razão da quantidade de esforços empreendidos em preservar sua memória por parte de colecionadores, familiares, pesquisadores e, mais recentemente, autoridades políticas, no caso da fundação do Museu Camille Claudel. Nesse sentido, a artista se mostra um exemplo importante a ser analisado, por estar entre os raros casos que “deram certo”, em última análise. Se levarmos em conta a desigualdade de gênero nos museus de arte, especialmente em termos de coleções e exposições, aumenta ainda mais a distinção com a qual Camille Claudel é *agraciada*.

O ônus e o bônus desse destaque são apontados no subcapítulo 1.2 da dissertação, no qual eu traço uma biografia sucinta da artista, cruzando as informações pessoais mais relevantes e os principais estágios de sua carreira. Preocupei-me em comentar brevemente alguns embates que a artista teve com o mercado de arte e busquei dar ampla visibilidade à sua fala, na tentativa de suprir uma lacuna que percebo em algumas fontes bibliográficas. Camille Claudel não manteve um diário em vida e destruiu parte de suas correspondências; o pouco que se tem provém dos arquivos dos destinatários de suas

cartas. Essas são fontes riquíssimas nas quais se pode ter acesso a impressionantes relatos da escultora sobre as dificuldades de manter-se produzindo e comercializando suas obras.

Uma vez traçados os principais pontos de sua carreira e contextualizada sua trajetória em relação ao cenário de formação e mercado da época, encerro o primeiro capítulo comentando a relação entre as mulheres e os museus: sua representatividade nos cargos de liderança, sua presença nas coleções e as exposições voltadas para a revisão da desigualdade nessas instituições.

O objetivo do segundo capítulo foi discorrer sobre a conservação da memória de Camille Claudel ao longo de décadas, entendendo que os espaços destinados à sua memória, seja por meio de sua biografia, seja por meio de sua produção, exerceram um papel fundamental na imagem e na narrativa em torno da artista que nos chegaram até hoje. Assim, o recorte aqui foi bastante específico: analisar os dois principais esforços nesse sentido, a ideia antiga de criar uma sala dedicada a ela no Museu Rodin, quando o escultor ainda era vivo, e o forte engajamento da sobrinha-neta da artista, Reine-Marie Paris, cuja coleção foi adquirida em 2008 – fato seminal na fundação do Museu Camille Claudel. Certa de que não há maneiras de sintetizar uma construção narrativa tão complexa, o que propus nesse capítulo foi apontar que, em ambos os casos, estavam envolvidos outros interesses.

A coleção de obras de Camille Claudel no Museu Rodin se constitui, principalmente, pela doação de Paul Claudel nos anos 1950, o mesmo Paul Claudel que nutriu um ódio mortal por Rodin, acusando-o de ter explorado Camille até sua ruína. Ora, por que negociar com a instituição dedicada a essa figura inescrupulosa uma exposição em memória à irmã falecida, em troca de doações de obras importantíssimas? Por que não pensar em uma memória à parte, autônoma? Parece contraditório que o ódio a Rodin e a tudo o que ele representava na triste trajetória de Camille Claudel tenha se acabado com o passar dos anos, justamente ao selar uma parceria deste porte: a de realizar a primeira exposição retrospectiva da obra da artista depois de sua interdição e morte. Por que não libertar a irmã para que continuasse produzindo? Por que uma homenagem tão tardia à produção pela qual ele tinha tanta estima? Da mesma forma, a preservação da memória de Camille Claudel por parte da neta de Paul Claudel não visava somente ao resgate de sua importância como artista. Ainda que sua intenção fosse das melhores e não visasse ao lucro que só fez aumentar, Paris meteu-se em atos ilícitos para atingir esses objetivos, de fundições póstumas acima dos limites à tentativa de encomendar produções a partir de moldes originais, mas em materiais que feriam claramente as escolhas da artista, explícitas pelas próprias obras originais. Reine-Marie Paris está profundamente envolvida na

fundação do Museu Camille Claudel, o projeto mais ousado e possivelmente o mais significativo para a permanência da memória da artista, e, em contrapartida, encomendou cópias de todas as obras que vendeu ao museu de Nogent-sur-Seine. Um tragicômico ataque à memória, em nome da memória.

No último capítulo, volto-me por completo ao objeto de pesquisa, o Museu Camille Claudel, inaugurado em 2017, em Nogent-sur-Seine, distante 100 km de Paris, no intuito de analisar de forma minuciosa todas as etapas de sua constituição. Nesse sentido, como apoio antes de analisar o caso específico do museu, achei por bem começar pelo conceito de museu monográfico, levando em conta nesse mote os museus dedicados a artistas mulheres. Somente por meio dessa aproximação foi possível ter em conta o volume de especificidades que essa instituição carrega, ainda que comparada com outros exemplos da mesma categoria.

Tão logo tomei conhecimento da criação de um museu para Camille Claudel, alimentei uma expectativa que ainda é bastante estimulada nas notícias: *finalmente... o reconhecimento!* Esse otimismo se perdeu em poucas horas de leitura, quando tive acesso ao planejamento da construção do museu, passando pela compra da antiga casa da família e por toda a iniciativa pública e privada envolvida no projeto. Demorou um pouco mais, no entanto, para conseguir compreender exatamente como se deu a incorporação da coleção do antigo Museu Dubois-Boucher à coleção adquirida de Reine-Marie Paris e Philippe Cressent no novo sítio. Até a abertura do museu, ainda pairava no ar a dúvida sobre qual acervo foi incorporado ao outro, porque isso não era explicado de forma objetiva e uniforme em todas as fontes. Minha hipótese é de que foi tardia a comunicação ao público em geral de que o museu de escultura seria reformulado e de que os dois homenageados teriam seus nomes destituídos para dar lugar ao de Camille Claudel, em uma nova sede, supostamente impregnada pela essência dos Claudel – que só passaram três anos de suas vidas no local.

A análise da gênese e do projeto fundador do museu trouxe a necessidade de discorrer mais profundamente sobre dois pontos específicos. O primeiro deles foi a compra da casa da família, que podemos considerar como uma das etapas mais importantes do projeto. Embora o Museu Camille Claudel não seja um museu-casa, a iniciativa teve a intenção de construir uma espécie de aura da artista. Os Claudel estiveram em Nogent-sur-Seine por apenas três anos, mas a cidade se vale do fato de o encontro de Camille Claudel com Alfred Boucher ter ocorrido nesta cidade. A aquisição faz parte de uma conjunção favorável, e eles não estão equivocados em ressaltar a importância de Boucher, que, afinal,

ajudou a mobilizar a família a se mudar para Paris em prol da carreira da jovem escultora. Mas notemos que outros interesses envolvidos regem esse resgate da memória da artista: a casa em ruínas ostentava uma placa dedicada (somente) a Paul Claudel. O segundo ponto foi situar o projeto da cidade em torno de Camille Claudel, o que contextualiza este com outros casos de cidades que se construíram ou se reformularam em torno da figura de um artista, de Picasso, em Málaga, à Auvers-sur-Oise, de Van Gogh. Essas cidades, escolhi chamar de *idades monográficas*.

Desse ponto em diante, empenhei-me em analisar o Museu Camille Claudel, desde seu projeto até a coleção que acolhe: mais de 200 esculturas, das quais menos de 20% são de autoria da artista homenageada. Qualquer análise feita à distância está sujeita a mais falhas que o normal, então, dada a minha impossibilidade de visitá-lo pessoalmente, busquei todo tipo de material impresso ou virtual, institucional ou publicitário sobre o museu. Contei com o fundamental apoio de pessoas que estiveram no museu por mim. Disse a elas somente o fundamental sobre a artista e sobre o museu para obter suas mais espontâneas percepções. Recebi fotografias, filmagens, relatos, gravações clandestinas de audioguias e toda sorte de fontes de pesquisa e *souvenirs* adquiridos na loja do museu.

Para a análise, iniciei um cuidadoso andar de sala em sala, por meio desses registros fotográficos e documentais da visita. Cuidei também de consultar o *Guia das Coleções do Museu Camille Claudel* para compreender os caminhos curatoriais e expográficos pensados para cada espaço e no todo. Procurei cruzar minhas percepções com outras, já que me encontrava distante e muito *dentro* da pesquisa, o que poderia me deixar carente de um ponto de vista mais amplo e descompromissado. Não sem surpresa, fui descobrindo pontos convergentes em minha visão com a do público que, de fato, visitou o museu. Ao longo das conversas com meus amigos depois da visita deles à instituição, surgiram comentários como “o museu não parece dela”; “se quisessem dar algum destaque a ela de fato, aquela sala maior, que liga os dois pisos da instituição, teria trabalhos dela”; “dá para esquecer que é um museu dedicado a ela”; “demora-se muito até chegar às suas obras, elas são só no segundo piso!”.

Analisando as avaliações e os comentários sobre a instituição na sua página oficial na rede social Facebook, encontrei percepções semelhantes às de meus amigos, das quais também partilho. Os trechos desses comentários, a seguir, foram traduzidos pela própria plataforma Facebook e não mencionarei as autorias. A maioria deles data de 2017, ano de abertura do museu, e parece ter sido escrita por pessoas que o visitaram, com exceção de

um dos depoimentos, que sugere uma sala dedicada aos alçozes da artista, Rodin e Paul Claudel.

“Ausência de conteúdo no contexto e textos teóricos nas salas. Documentários de baixa qualidade, o único vídeo que lhe é dedicado é biográfico. Muito poucas de suas próprias esculturas, a maioria são provas e nenhum grande formato. [...]  $\frac{3}{4}$  do museu é dedicado aos seus “grandes mestres” (os mesmos responsáveis por sua internação...). [...] Seria neste caso mais honesto (mas certamente menos vendedor) batizar o museu de Museu da escultura no século XIX e século XX, sem realizar uma conceitualização de fundo sobre a misoginia institucional do mundo da arte, e o trabalho das críticas e historiadoras da arte feministas para tirar as artistas mulheres do esquecimento e da sombra dos “grandes mestres”. [...] É duvidoso no plano ético e no plano teórico não mencionar a grande singularidade da posição de Camille Claudel no campo da arte e a violência de que foi vítima [...]”

“Belo museu, muita pedagogia, aprende-se muitas coisas sobre escultura, técnica, entre outros. Dedicado a Camille Claudel, mas várias salas são dedicadas a outros escultores como Alfred Boucher. Alguns podem ficar desapontados se vierem por Camille Claudel...”

“A exposição é muito boa [...]. Mas há uma coisa que me decepcionou muito que foi o fato de não se aprofundar na história de Camille Claudel, em Nogent-sur-Seine, nesta casa. Mostrar-nos como era a vida no seu tempo, suas relações com a família, como era sua vida na cidade. Afinal de contas, era a casa dela. Eu também achei que a restauração encondeu um pouco da autenticidade do local, que é quase impessoal. Claro que é um museu, mas é um museu em honra de uma pessoa.”

“Eu estava mais do que animada para conhecer esse museu finalmente dedicado a sua honra. O prédio é lindo, o pessoal foi incrível e simpático. Quanto à arte, no entanto, parecia haver mais trabalho de Boucher e Dubois do que de Camille Claudel. Quem me dera se houvesse muito mais espaço para o trabalho dela, apesar de saber que o museu é novo e que pode adquirir mais (obras).”

“O Museu Camille Claudel deveria ter continuado a apresentar-se como Museu Dubois-Boucher, indicando uma seção Camille Claudel. Menos de um quarto das obras

apresentadas são de Camille Claudel e é preciso esperar dez salas para vê-las. É uma vergonha!”

“Espero que o museu também tenha uma grande sala dedicada aos seus torturadores, à vergonha de Auguste Rodin e Paul Claudel.”

Note-se que algumas avaliações reclamam da falta de ênfase na carreira da artista, enquanto outras são fortemente críticas à apropriação de seu nome para um museu que parece continuar sendo o que era: o museu de escultura da cidade. O Museu Camille Claudel, tão novo, consegue reproduzir os mais velhos discursos sobre a artista. Consegue reafirmar que ela tem um espaço restrito dentro de sua própria casa, comprada para sediar um museu que a homenageia. A narrativa museal nos dá plenas condições de concluir que ela se insere em uma tradição de escultura de Nogent-sur-Seine, acompanhada por Alfred Boucher e Paul Dubois, mas erra a mão ao não contextualizá-la com esses artistas, contando toda a história da escultura francesa, suas grandes transformações e seus mestres, sem incluí-la, deixando-a para o fim, como que apartada dessa história. Ao restringir a produção de Camille Claudel às últimas salas do museu, perde-se muito e fica evidente que a conciliação entre a coleção do antigo museu histórico e as novas aquisições não se concretizou completamente. Privilegiou-se uma história cronológica e oficial, deixando a artista homenageada em separado, à margem, como ocorre com as artistas mulheres na história da arte. Outra falha é o excesso de visibilidade dado a Rodin, com um espaço dedicado ao seu ateliê, além da sala que apresenta a produção de Camille Claudel durante o período em que trabalhou no ateliê do escultor.

A impressão que fica é a de que se trata do mesmo museu de escultura, agora situado na antiga casa da família, usada para cancelar a importância da artista para a cidade – que até um passado muito recente, rendia homenagens somente a Paul Claudel. É fácil vir à mente a sala dedicada a ela no Museu Rodin e as inúmeras curadorias que a subalternizaram em relação ao escultor. O museu distingue-se do anterior por levar o nome de Camille Claudel como grande destaque, mas produz uma narrativa muito parecida com as que têm sido elaboradas em outras curadorias e instituições, não rompendo com o vício de apresentá-la como aprendiz de Rodin. Isso nos leva a crer que só usa o nome da escultora em benefício próprio, mirando na visibilidade que quer para si próprio como instituição e para a cidade, como destino cultural e turístico, mas não cumpre a expectativa de dar o reconhecimento da artista homenageada por meio de uma curadoria que dê a ela

autonomia e de discussões que de fato problematizem seu lugar na história da arte, sua condição de artista mulher. De que vale um museu dedicado a uma artista mulher se essa condição não é minimamente apontada e discutida ao longo de suas salas?

O Museu Camille Claudel é uma instituição fundada no século XXI e, no entanto, apresenta um acervo que se estende até no máximo o início do século passado, algo que nos diz muito sobre suas escolhas expositivas. A expografia límpida e rígida incomoda porque não parece propor uma atualização da artista homenageada e, por outro lado, reflete a busca por uma pureza ao exibir as esculturas – especialmente as monumentais –, ignorando que, via de regra, essas obras não eram produzidas nem exibidas de forma neutra ou para finalidades neutras. Portanto, há um impasse não somente com relação às categorias de museu nas quais a instituição se enquadra ou não, mas, sobretudo, por se tratar de um museu modernista que exhibe uma coleção do século XIX, início do XX, homenageando uma artista desse período que, entretanto, precisa ser atualizada porque suscita debates demasiadamente contemporâneos.

É preciso reconhecer, no entanto, que essa instituição tem um valor imenso, apesar de tudo o que foi criticado e debatido até aqui. É o primeiro museu em todo o território francês dedicado a uma artista mulher. Se ele não se fundou *por* reconhecimento a ela, por outro lado, deverá contribuir *para* sua legitimação. Isso é um trabalho de anos que não se dará a não ser pela crítica consciente e regular. E a crítica dos estudos feministas voltados à história da arte jamais teria entrada no antigo museu de escultura, como também não teria o mesmo espaço no Museu Rodin, onde se encontram muitas obras da artista. Ao criar um museu dedicado a Camille Claudel e retirar do Museu Rodin a exclusividade como destino para quem quiser ver uma coleção vultosa de obras da artista, a cidade visou ao lucro, visou a todos os benefícios que teria ao se vincular ao nome de Camille, cada vez mais popular em tempos de revisões feministas no campo das artes visuais. Mas, para além de seus objetivos iniciais, a instituição criou a expectativa de que a artista, finalmente, ganharia um espaço para sua obra, livre da subalternização a Rodin. Fundou-se o único lugar no mundo do qual se pode cobrar, incisivamente, a produção de uma narrativa diferente, autônoma e justa sobre Camille Claudel, distante daquela de amante, aprendiz e musa: seu próprio museu. E essa cobrança será feita, se não agora, no calor da inauguração, com o passar dos anos.

## REFERÊNCIAS

AMIS DU MUSÉE LA PISCINE. “Femme Accroupie”, “L’homme Penché” La Même Veine de Camille Claudel. [Roubaix], 1 jul. 2018. Facebook: MuseeLaPiscine. Disponível em: <https://www.facebook.com/MuseeLaPiscine/posts/2097932626902616/>. Acesso em: ago. 2018.

AYRAL-CLAUDE, Odile. *Camille Claudel, A Life*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril S.A Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

BAPTISTA, Daniel Fernandes. *Casa das Histórias Paula Rego: entre memória e amnésia*. Porto, 2009. 141 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em: [https://issuu.com/archbaptista/docs/tese\\_d.baptista](https://issuu.com/archbaptista/docs/tese_d.baptista). Acesso em: 18 jul. 2018.

BARRERA-FERNANDEZ, Daniel; HERNANDEZ-ESCAMPA, Marco. Málaga Versus Picasso: Rebranding a City Through Non-material Heritage. In: ALBERT, Marie-Theres; BANDARIN, Francesco; RODERS, Ana Pereira (Eds.). *Going Beyond: Perceptions of Sustainability in Heritage Studies*. Oaxaca: Springer International Publishing, 2017. p. 277-293. E-book. (Número 2).

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BÉNICHOU, Anne. Des espaces monographiques au sein des collections muséales: déléguerou produire une pensée et une pratique critiques de la collection? *Muséologies: les cahiers d’études supérieures*, vol. 5, n. 1, p. 40-83, automne 2010. DOI: 10.7202/1033522ar.

BIALESTOWSKI, Alice. Adelfo Scaranelo – Musée Camille Claudel à Nogent-sur-Seine Lauréat “Culture, Jeunesse et Sport” du Prix de L’Équerre D’Argent 2017. *AMC*, Paris, 22 nov. 2017. Disponível em: <https://www.amc-archi.com/photos/adelfo-scaranello-musee-camille-claudel-a-nogent-sur-seine-laureat-culture-jeunesse-et-sport-du-prix-de-l-equerre-d-argent-2017,7687/laureat-categorie-culture.1>. Acesso em: 4 jul. 2018.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Camille Claudel*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>. Acesso em: ago. 2018.

BOIDANGHEIN, Isabelle. Hauts-de-France : la maison d’enfance de Paul et Camille Claudel ouvre au public. *Le Parisien*, Paris, 1 jul. 2018. Disponível em: <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/hauts-de-france-la-maison-d-enfance-de-paul-et-camille-claudel-ouvre-au-public-01-06-2018-7747356.php>. Acesso em: 20 ago. 2018.

BORZELLO, Frances. Predicar a los conversos? Las publicaciones feministas sobre arte en los ochenta. In: DEEPWELL, Katy. *Nueva crítica feminista de arte: estratégias críticas*. Madri: Cátedra, 1998.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte, os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2003.

BOUSQUIER, Jacques. La Vague, une Camille Claudel au sommet de son art. *Images du Beau du Monde*, [Paris], 18 avr. 2014. Disponível em: <http://www.imagesdubeaudumonde.com/2014/04/la-vague-camille-claudel-musee-rodin.html>. Acesso em: ago. 2018.

BUFFENSTEIN, Alyssa. Museum Dedicated to Overlooked Sculpteur Camille Claudel Opens in France. *Artnet News*, 27 mar. 2017. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/camille-claudel-museum-opens-france-902573>. Acesso em: 16 ago. 2018.

BUTCHER-YOUNGHANS, Sherry. *Historic House Museums: a practical handbook for their care, preservation and management*. New York: Oxford University Press, 1993.

CAMILLE Claudel, correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. E-Galáxia, 2018. E-book.

CAMILLE Claudel statuaire by Karin Haanappel. Facebook: CamilleClaudelStatuaire/. Disponível em: <https://www.facebook.com/CamilleClaudelStatuaire/>. Acesso em: 2018.

CAMILLE Claudel: um trésor en heritage. *Artcurial*, Paris, 27 nov. 2017. Disponível em: <https://www.artcurial.com/fr/vente-3340-camille-claudel-un-tresor-en-heritage>. Acesso em: 13 ago. 2018.

CANELAS, Lucinda. A escultora Camille Claudel tem finalmente um museu para ela. *Público*, Lisboa, 1 abr. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/04/01/culturaipilon/noticia/a-escultora-camille-claudel-tem-finalmente-um-museu-para-ela-1767385>. Acesso em: ago. 2018.

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO. Cascais, 2015. Facebook: casadashistoriaspaularego. Disponível em: <https://www.facebook.com/casadashistoriaspaularego/photos/a.113143142091470/910987525640357/?type=3&theater>. Acesso em: 18 jul. 2018.

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO. Cascais, [2018]. Disponível em: <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/>. Acesso em: 18 jul. 2018.

CASSAR, Jacques. *Dossier Camille Claudel*. Paris: Garamont, 1987.

CHAGAS, Mário. Poética das casas-museu dos heróis populares. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 3-12, out. 2010. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62790>. Acesso em: 13 ago. 2018.

CHALS, Claudia Barbieri. Rodin's mistress Camille Claudel steps out of sculptor's shadow with a museum of her own. *The Art Newspaper*, [London], 26 mar. 2017. Disponível em: <http://theartnewspaper.com/news/museums/camille-claudel-steps-out-of-rodin-s-shadow-with-a-museum-of-her-own/>. Acesso em: 15 maio 2017.

CIGAINERO, Jake. Rodin's lover, sculptor Camille Claudel, gets museum near Paris. *Deutsche Welle*, Bonn, 23 mar. 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/en/rodins-lover-sculptor-camille-claudel-gets-museum-near-paris/a-38091782>. Acesso em: maio 2017.

CLADEL, Judith. *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, 1954.

CLARK, Linda L. *Women and achievement in nineteenth-century europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Auguste Rodin [novembro (?) de 1897]*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018a. E-book.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Eugène Blot, abril de 1905*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018b. E-book. p. 268.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Florence Jeans, 12 de setembro de 1887*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018c. E-book.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Jessie Lipscomb, junho ou julho de 1887*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018d. E-book. p. 37.

CLAUDEL, Camille. *Camille a Louise Claudel, em 3 de fevereiro de 1927*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018e. E-book. p. 380.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Mary Léopold-Lacour, 2 de janeiro de 1907*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018f. E-book. p. 299.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Mary Léopold-Lacour, 21 de outubro de 1906*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018g. E-book. p. 295.

CLAUDEL, Camille. *Camille Claudel a Mathias Morhardt [setembro de 1896?]*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018h. E-book.

CLAUDEL, Camille. *Camille a Paul Claudel, 3 de março de 1927*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018i. E-book.

CLAUDEL, Camille. *Camille a Paul Claudel, 4 de abril 1932*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018j. E-book.

CLAUDEL, Camille. *Camille a Paul Claudel, cerca de 1909*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018k. E-book. p. 319-322.

CLAUDEL, Camille. *Camille a Paul Claudel [novembro ou dezembro de 1938]*. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018l. E-book.

COCQUET, Marion. Camille Claudel, le procès sans fin. *Le Point*, 17 déc. 2014. Disponível em: [http://www.lepoint.fr/culture/camille-claudel-le-proces-sans-fin-17-12-2014-1890503\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/camille-claudel-le-proces-sans-fin-17-12-2014-1890503_3.php). Acesso em: 30 jul. 2018.

CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE AISNE. *Paul et Camille Claudel*. Aisne, 26 jui. 2018. Disponível em: <https://www.aisne.com/le-territoire/personnages-celebres/paul-et-camille-claudel>. Acesso em: ago. 2018.

COOK, William. How Camille Claudel stepped out of Rodin's shadow. *BBC*, London, 27 mar. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2KQwKKyPGcJCJ5JGWpVJLHB/how-camille-claudel-stepped-out-of-rodins-shadow>. Acesso em: maio 2017.

CORDS, Suzanne. La Musa de Rodin ya tiene su próprio museo. *Deutsche Welle*, Bonn, 26 mar. 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/es/la-musa-de-rodin-ya-tiene-su-propio-museo/a-38131077>. Acesso em: 20 jul. 2018.

COSTA, Ana Priscila Nunes da. *Camille Claudel na Historiografia da Arte: uma revisão à luz dos estudos feministas*. 2015. 142 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/139948>. Acesso em: 20 out. 2018.

CURADORA diz ter sido dispensada pelo MoMA, em NY, por causa de gravidez. *O Globo*, 8 jul. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/curadora-diz-ter-sido-dispensada-pelo-moma-em-ny-por-causa-de-gravidez-22863975>. Acesso em: 18 jul. 2018.

DAUDET, Léon. La Revue encyclopédique, 1893. In: PARIS, Reine-Marie; PINET, Hélène. *Camille Claudel, Le Genie est comme um miroir*. Paris: Gallimard, 2003.

DEBRAY, Cécile; LAVIGNE, Emma. Introdução. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Elle: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Pompidou*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Beê, 2013.

DEHGHAN, Saeed Kamali. First for Iran as museum celebrates works of woman exiled for decades. *The Guardian*, Londres, 15 dec. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2017/dec/15/iran-opens-first-museum-dedicated-to-female-artist-monir-shahroudy-farmanfarmanian>. Acesso em: 19 jul. 2018.

DELBÉE, Anne. *Camille Claudel, uma Mulher*. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DERRIEN, Monique. *Une Valse pour le Musée Camille Claudel*. [S.l.], 16 jui. 2017. Disponível em: <http://www.moniquederrien.com/?p=975>. Acesso em: 16 ago. 2018.

DUFFIN, Debbie. Estrategias de exposición. In: DEEPWELL, Katy. *Nueva crítica feminista de arte: estratégias críticas*. Madri: Cátedra, 1998.

EL MUSEO Picasso de Barcelona cierra 2017 con más de un millón de visitantes. Agencia EFE, Madrid, 4 ene. 2018. Acceso em: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-museo-picasso-de-barcelona-cierra-2017-con-mas-un-millon-visitantes/10005-3483165>. Acceso em: 6 jul. 2018.

EL MUSEO Picasso de París recibe 2 millones de visitantes desde su reapertura. *El Diario*, Madrid, 13 sep. 2017. Disponível em: [https://www.eldiario.es/cultura/Picasso-Paris-millones-visitantes-reapertura\\_0\\_686281613.html](https://www.eldiario.es/cultura/Picasso-Paris-millones-visitantes-reapertura_0_686281613.html). Acceso em: 6 jul. 2018.

ENQUÊTES de fréquentation des sites culturels parisiens en 2015. Paris: Office du Tourisme et des Congrès, 2016. PDF. 35 p.

FINE ART IMAGES. Disponível em: <http://www.fine-art-images.net>. Acceso em: 2017.

FRANCE. Direction des Musées de France. *Persee et la Gorgone, marbre, 1902, Camille Claudel*. Paris, 2008. Disponível em: <https://docplayer.fr/68352286-Persee-et-la-gorgone-marbre-1902-camille-claudel.html>. Acceso em: 30 jul. 2018.

FRANCE. Office du Tourisme et des Congrès. *Fréquentation culturelle 2016 à Paris: une affluence limitée par un contexte touristique difficile*. Paris, 2017. Disponível em: <https://presse.parisinfo.com/actualites/communiqués-de-presse/frequentation-culturelle>. Acceso em: 6 jul. 2018.

GAILLARD, Clotilde. Camille Claudel a enfin son musée à Nogent-sur-Seine! *Time Out*, Paris, 30 mar. 2017. Disponível em: <https://www.timeout.fr/paris/le-blog/camille-claudel-a-enfin-son-musee-a-nogent-sur-seine-033017>. Acceso em: ago. 2018.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRASCINA, Francis (Org.). *Modernidade e Modernismo, A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GENDER GAP REPORT 2017. *Association of Art Museum Director*, New York, 22 mar. 2017. Disponível em: <https://aamd.org/our-members/from-the-field/gender-gap-report-2017>. Acceso em: 29 jun. 2018.

GENTILESCHI, Artemisia. De uma carta a Don Antonio Ruffo. In: DAVIES, Penélope J. E.; DENNY, Walter B.; HOFRIKHTER, Frima Fox; JACOBS, Joseph; ROBERTS, Ann. M.; SIMON. *A Nova História da Arte de Janson*. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkein, 2010.

GEORGIA O'KEEFFE MUSEUM. *Museum Mission Statement*. Santa Fe, 2018. Disponível em: <https://www.okeeffemuseum.org/about-the-museum/>. Acceso em: 18 jul. 2018.

GOOGLE Maps. Mountain View, 2018. Disponível em: <https://www.google.com/maps>. Acceso em: ago. 2018.

GOOGLE Street View. Mountain View, 2018. Disponível em: <https://www.google.com/maps>. Acceso em: ago. 2018.

GORGAS, Mônica Risnicoff. *Reality as illusion: the historic houses that become museums. Historic House Museums*, Unesco, Paris, vol. LIII, n. 2, p. 4-9, apr. 2001.

GOUGE, Francis. Dix-sept mécènes pour Camille Claudel. *Le Monde*, Paris, 15 jui. 2008. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/15/dix-sept-mecenes-pour-camille-claudel\\_1073541\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/15/dix-sept-mecenes-pour-camille-claudel_1073541_3246.html). Acesso em: ago. 2018.

GOUGE, Francis. Nogent-sur-Seine taille un nouveau musée à Camille Claudel. *Le Monde*, Paris, 20 août. 2012. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/15/dix-sept-mecenes-pour-camille-claudel\\_1073541\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/15/dix-sept-mecenes-pour-camille-claudel_1073541_3246.html). Acesso em: 10 ago. 2018.

GRAND PALAIS. *Vue du péristyle de la Folie Le Prestre de Neubourg*. Disponível em: <https://www.photo.rmnm.fr/archive/08-515179-2C6NU0I84NGR.html>. Acesso em: ago. 2018.

GUERRILLA GIRLS. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com>. Acesso em: 15 maio 2017.

GUEULE-DE-LOUP VIOLETTE. *Anonyme-Camille Claudel et Florence Jeans à Shanklin, Ile de Wight, 1886*. [Paris], 17 mai 2013. Disponível em: <https://gueule-de-loupviolette.tumblr.com/post/50653464279/scan-anonyme-camille-claudel-et-florence-jeans>. Acesso em: ago. 2018.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda (Eds.). *Women Artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981.

HARRIS, Garreth. French museums' new hoard of sculptures by Camille Claudel go on show at Musée d'Orsay. *The Art Newspaper*, [London], 10 jan. 2018. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/news/raft-of-sculptures-by-camille-claudel-acquired-at-auction-go-on-show-at-musee-d-orsay>. Acesso em: 15 ago. 2018.

HASSRICK, Peter H. Preface. THE GEORGIA O'KEEFFE MUSEUM. New York: Harry N. Abrams, 1997. Catálogo.

HÉRAN, Emmanuelle. Camille Claudel: entre japonisme et art nouveau. In: LA PISCINE MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRÉ-DILIGENT. *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau*. Paris: Gallimard, 2014. Catálogo.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens. Aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Tradução de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento, 1991. p. 302. (Vol. 4, O Século XIX).

HISTORIA EN FEMININO. *Camille Claudel*. [S.l.], 22 abr. 2012. Disponível em: <https://historiaenfeminino.wordpress.com/2012/04/24/camille-claudel/>. Acesso em: ago. 2018.

HOFFMANN, Malvina. *Heads and Tales*. New York: Charles Scribner's Sons, 1936.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia. In: HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

IMAGES D'ART. Disponível em: [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/laurent-honore-marqueste\\_persee-et-la-gorgone\\_marbre\\_sculpture-technique](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/laurent-honore-marqueste_persee-et-la-gorgone_marbre_sculpture-technique). Acesso em: 2018.

KOSINSKI, Jean Pierre. Une visite au musée Camille Claudel à Nogent-sur-Seine dans l'Aube. *Le blog de Jean-Pierre Kosinski*, [S.l.], 8 avr. 2018. Disponível em: <http://jeanpierrekosinski.over-blog.net/2018/04/une-visie-au-musee-camille-claudel-a-nogent-sur-seine-dans-l-aube.html>. Acesso em: 21 ago. 2018.

JENNI, Gaëlle; JEUNET, Noémie. *L'espace d'Exposition Monographique*. Lausanne: Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2013. Disponível em: <http://archivesma.epfl.ch>. Acesso em: 4 jul. 2018.

KENNEDY, Maev. Museum rescues sculptor Camille Claudel from decades of obscurity. *The Guardian*, Londres, 25 mar. 2017. Disponível em: [https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/25/museum-rescues-sculptor-camille-claudel-from-decades-of-obscurity?CMP=share\\_btn\\_fb](https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/25/museum-rescues-sculptor-camille-claudel-from-decades-of-obscurity?CMP=share_btn_fb). Acesso em: 15 maio 2017.

LA CHAPELLE, Arnaud; PARIS, Reine-Marie. *L'Oeuvre de Camille Claudel*: catalogue raisonné. Paris: Adam Biro, 2005.

LA CHAPELLE, Reine-Marie Paris de. A sombra dupla. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Camille Claudel - 1864-1943, Esculturas, Desenhos e Pinturas. São Paulo, 1997. Catálogo.

LA JUSTICE rend son verdict concernant le surmoulage de “La Vague” de Claudel. *Le Quotidien de l'Art*, ed. 550, 24 fév. 2014. Disponível em: <https://www.lequotidiendelart.com/articles/4629-la-justice-rend-son-verdict-concernant-le-surmoulage-de-la-vague-de-claudel.html>. Acesso em: 11 set. 2018.

LA MAISON CLAUDEL. Disponível em: <https://www.maisonclaudel.fr/?lang=fr>. Acesso em: 12 jul. 2018.

LA MAISON d'enfance de Camille et Paul Claudel ouvre au public. *La Croix*, Paris, 2 jui. 2018b. Disponível em: <https://www.la-croix.com/Culture/maison-enfance-Camille-Paul-Claudel-ouvre-public-2018-06-02-1300943905>. Acesso em: 20 ago. 2018.

LA MAISON d'enfance de Camille et Paul Claudel ouvre au public. *L'Express*, Paris, 2 jui. 2018a. Disponível em: [https://www.lexpress.fr/actualites/1/societe/la-maison-d-enfance-de-camille-et-paul-claudel-ouvre-au-public\\_2013730.html](https://www.lexpress.fr/actualites/1/societe/la-maison-d-enfance-de-camille-et-paul-claudel-ouvre-au-public_2013730.html). Acesso em: 13 ago. 2018.

LA PETITE-NIÈCE de Camille Claudel jugée. *Le Figaro*, 30 jan. 2012. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2012/01/30/97001-20120130FILWWW00618-la-petite-niece-de-camille-claudel-jugee.php> Acesso em: 11 set. 2018.

LA ROUTE des Peintres en Europe: Itinéraires et Paysages du Rayonnement Impressioniste. Auvers-Sur-Oise, 2010. Disponível em: <https://docplayer.fr/68965466-La-route-des-peintres-en-europe.html>. Acesso em: 13 ago. 2018.

“LA VALSE” de Camille Claudel, adjudée 1,18 million d'euros à sa petite nièce. *La Croix*, Paris, 11 jui. 2017a. Disponível em: <https://www.la-croix.com/France/Valse-Camille->

Claudiel-adjugee-118-million-euros-petite-niece-2017-06-11-1300854246. Acesso em: 13 ago. 2018.

“LA VALSE”, un bronze de Camille Claudel adjudgé aux enchères 1,18 million d’euros. *Le Monde*, Paris, 12 jui. 2017. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/06/11/la-alse-un-bronze-de-camille-claudel-adjugee-aux-encheres-pour-1-18-million-d-euros\\_5142374\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/06/11/la-alse-un-bronze-de-camille-claudel-adjugee-aux-encheres-pour-1-18-million-d-euros_5142374_3246.html). Acesso em: 10 set. 2018.

LEARNING to see: Emily Carr in France. *Parisian fields*. [S.l.], 21 jun. 2015. Disponível em: <https://parisianfields.com/2015/06/21/learning-to-see-emily-carr-in-france/>. Acesso em: ago. 2018.

LEÓN, Aurora. *El Museo, Teoría, Práxis y Utopía*. Madrid: Cátedra, 1990.

LES AMIS DE NOGENT-SUR-SEINE. Disponível em: <https://lesamisenogentsurseine.wordpress.com>. Acesso em: ago. 2018.

LEVASSEUR, Laurent. Bellevue l’incroyable imposture d’Hughes. *L’esprit d’équipe*. Nogent-sur-Seine, 11 fev. 2016. Disponível em: <http://lespritdequipe.blogspot.com/2016/02/bellevue-lincroyable-imposture-dhugues.html>. Acesso em: 2 ago. 2018.

MAGNY, Françoise. Création du Musée Camille Claudel à Nogent-Sur-Seine. In: LA PISCINE MUSÉE D’ART ET D’INDUSTRIE ANDRÉ-DILIGENT. *Camille Claudel, Au Miroir d’Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. p. 268-271. Catálogo.

MAGNY, Françoise. *Guide des collections Musée Camille Claudel*. Paris: Lienart, 2017. Catálogo.

MAISON DE VAN GOGH. Disponível em: <https://www.maisondevangogh.fr>. Acesso em: ago. 2018.

MALWEIBER. *Süddeutsche Zeitung*, München, 21 jan. 2016. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/bayern/kulturtipp-malweiber-1.2828077>. Acesso em: ago. 2018.

MAPIO. Hong Kong, 2013. Disponível em: <http://mapio.com>. Acesso em: ago. 2018.

MATTIUSI, Véronique. Histoire et trajectoire de Camille Claudel au sein du muse Rodin: temps forts d’une collection en essor. In: LA PISCINE MUSÉE D’ART ET D’INDUSTRIE ANDRÉ-DILIGENT. *Camille Claudel, Au Miroir d’Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. p. 258-262. Catálogo.

MORHARDT, Mathias. Mlle Camille Claudel. *Mercure de France*, mar. 1898. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051098.r=MILLE%20CAMILLE%20CLAUDEL?rk=21459;2>. Acesso em: 26 set. 2018.

MOREL, Jean-Paul. *Camille Claudel, Une Mise Au Tombeau*. Paris: Les Impressions Nouvelles, 2009.

MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel; SANTOS, Amália dos. *HISTÓRIA DA \_ARTE*. São Paulo: Menard Éditions, 2017. Fôlder.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. *Histoire du musée*. Nogent-sur-Seine, 2017a. Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/musee/histoire-du-musee>. Acesso em: 10 out. 2018.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. *L'annexe Dubois-Boucher*. Nogent-sur-Seine, 2017b. Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/musee/lannexe-dubois-boucher>. Acesso em: 10 out. 2018.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. Nogent-sur-Seine, 2017c. Facebook: MuseeCamilleClaudel. Disponível em: <https://www.facebook.com/MuseeCamilleClaudel/photos/a.1675782006054570/1681726098793494/?type=3&theater>. Acesso em: 10 out. 2018.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. Disponível em: <http://museecamilleclaudel.com>. Acesso em: 10 out. 2018.

MUSÉE Camille Claudel à Nogent-sur-Seine: ouverture prévue fin 2014. *20 Minutes*, Paris, 2 jui. 2013. Disponível em: <https://www.20minutes.fr/culture/1183333-20130702-20130702-musee-camille-claudel-a-nogent-sur-seine-ouverture-prevue-fin-2014>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MUSÉE Dubois-Boucher: une fermeture en catimini. *Les Amis de Nogent-sur-Seine*, Nogent-sur-Seine, 21 mai 2015. Disponível em: <https://lesamisdenogentsurseine.wordpress.com/2015/05/21/musee-dubois-boucher-une-fermeture-en-catimini/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

MUSÉE D'ORSAY. *Camille Claudel: Derniers Jours*. Paris, 8 fév. 2018. Facebook: museedorsay. Disponível em: <https://www.facebook.com/museedorsay/posts/1874242312586111/>. Acesso em: ago. 2018.

MUSÉE D'ORSAY. *Exceptional presentation of Works by Camille Claudel*. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/events/exceptional-presentation-of-works-by-camille-claudel.html?cHash=1030a57d48>. Acesso em: 2 ago. 2018.

MUSÉE PAUL DUBOIS-ALFRED BOUCHER. *Communiqué de presse*. Nogent-sur-Seine, 11 avr. 2011. PDF. 2 p.

MUSÉE RODIN. Disponível em: [musee-rodin.fr](http://musee-rodin.fr). Acesso em: 15 out. 2018.

MUSEO FRIDA KAHLO. Disponível em: <http://www.museofridakahlo.org.mx/en/>. Acesso em: 10 jul. 2018.

MUSEO PICASSO MÁLAGA. Disponível em: <http://www.museopicassomalaga.org>. Acesso em: 15 ago. 2018.

NOCE, Vincent. Un bronze plombé par la justice. *Libération*, 14 jan. 2005. Disponível em: [https://next.liberation.fr/culture/2005/01/14/un-bronze-plombe-par-la-justice\\_506110](https://next.liberation.fr/culture/2005/01/14/un-bronze-plombe-par-la-justice_506110). Acesso em: 11 set. 2018.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great woman artists? In: PEDROSA, Adriano. MESQUITA, André (Orgs.). *Histórias da Sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

NOGENT-SUR-SEINE: un budget qui permettrait de beaux projets... mais toujours inexistant. *Les amis de Nogent-Sur-Seine*. 11 avr. 2016. Disponível em: <https://lesamisedenogentsurseine.wordpress.com/2016/04/11/budget-de-nogent-sur-seine-un-budget-qui-permettrait-de-beaux-projets-mais-toujours-inexistants/>. Acesso em: 2 ago. 2018.

NOGENT-SUR-SEINE: une ambition culturelle. Directeur de la publication: Gérard Ancelin; rédacteur en chef: François Brunet. Nogent-Sur-Seine, [2008]. 16 f.

O MUSEU Temporário de Andy Warhol. *Arch Daily*, Santiago, Chile, 25 ago. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-135485/o-museu-temporario-de-andy-warhol-slash-likearchitects>. Acesso em: 15 jul. 2018.

OUVERTURE de la Maison de Camille et Paul Claudel. *Ru du Rosset*. Vallées-en-Champagne, 1 jui. 2018. Disponível em: <https://www.rudurosset.fr/2018/05/24/villeneuve-sur-f%C3%A8re-ouverture-le-1er-juin-de-la-maison-de-camille-paul-claudel/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

PAIVA, Vitor. Ofuscada por Rodin e pelo machismo, finalmente Camille Claudel ganha seu próprio museu. *Hypeness*, [S.l.],

PARIS, Reine-Marie. Camille Claudel's Great-Niece Shines Light on the Sculptor's Life and Work. Paris: 2017. *France revisited*, online, 21 jun. 2017. Entrevista concedida a Janet Hulstrand. Disponível em: <http://francerevisited.com/2017/06/reine-marie-paris-interview-camille-claudel/>. Acesso em: 24 jul. 2018.

PARIS, Reine-Marie. *Camille: The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*. New York: Henry Holt&Co, 1988.

PARIS, Reine-Marie. *Chère Camille Claudel*: histoire d'une collection. Paris: Economica, 2012.

PARIS, Reine-Marie; PINET, Hélène. *Camille Claudel, le génie est comme un miroir*. Paris: Gallimard, 2003.

PAUL GETTY MUSEUM. *J. PAUL Getty Museum acquires french bronze sculptures by Camille Claudel and Auguste Rodin*. Los Angeles, 30 may 2018. Disponível em: <http://news.getty.edu/j-paul-getty-acquires-french-bronze-sculptures-by-camille-claudel-and-auguste-rodin.htm>. Acesso em: 10 set. 2018.

PEVSNER, Nikolaus. *As Academias de Arte*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIMENTA, Marcus Aurelius; TORERO, José Roberto. Prefácio. *Terra Papagalli*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PINNA, Giovanni. Introduction to historic house museums. *Historic House Museums*, Unesco, Paris, vol. LIII, n. 2, p. 4-9, apr. 2001.

PINTEREST. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/536280268105569952/>. Acesso em: ago. 2018.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços da Feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. Ribeirão: Humus, 2011.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RELLEY, Maura. Medindo o sexismo: Fatos, dados e ajustes. Tradução Thiane Nunes. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/RevistaValise>. Acesso em: 20 maio 2018.

REYNOLDS, Syan. Comment peut-on être femme sculpteur en 1900? Autour de quelques élèves de Rodin. In: *Mil neuf cent, Figures d'intellectuelles*, n. 16, p. 9-25, 1998.

RIVIÈRE, Anne. La Parque. In: LA PISCINE MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRÉ-DILIGENT. *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014a. p. 153. Catálogo.

RIVIÈRE, Anne. *L'interdite, Camille Claudel (1864-1943)*. Paris: Tierce, 1983.

RIVIÈRE, Anne. Persée et Gorgone. In: LA PISCINE MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRÉ-DILIGENT. *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014b. p. 189. Catálogo.

RODIN, Auguste. Carta a Camille Claudel em 12 de outubro de 1886. In: CAMILLE Claudel Correspondência. Tradução de Walquíria Corrêa de Araújo C. Vale. [S.l.]: E-Galáxia. 2018. E-book. p. 24.

RUDD, Elizabeth; MORRISON, Emory; SANDROZINSKI, Renate; NERAD, Maresi; CERNY, Joseph. Equality and Illusion: Gender and Tenure in Art History Careers. *Journal of Marriage and Family*, v. 70, n. 1, p. 228-238, feb. 2008.

SCARANELLO, Adelfo. Le Bâtiment. *Musée Camille Claudel*. Nogent-sur-Seine, [2017]. Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/musee/le-batiment>. Acesso em: ago. 2018.

SCHWARZER, Marjorie. *Women in the temple: gender and leadership*. In: LEVIN, Amy (Ed.). *Gender, Sexuality and Museums*. New York: Routledge, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A Difícil Arte de Expor Mulheres Artistas. *Cadernos Pagu*, n.36, Campinas, p. 375-388, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n36/n36a14.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>. Acesso em: 5 out. 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras 1880-1930*. São Paulo, 2015. Catálogo.

SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History: from Antiquity to the present*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

SOBRINHA-NETA compra escultura de Camille Claudel por 1,18 milhão de euros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jun. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/sobrinha-neta-compra-escultura-de-camille-claudel-por-118-milhao-de-euros-21466305>. Acesso em: 4 ago. 2018.

SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL. Association Camille et Paul Claudel en Tardenois. Paris, 2013. Disponível em: <http://www.paul-claudel.net/associations/claude-tardenois>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

SOLOMON, Déborah. For Individual Artists, Museums All Their Own. *The New York Times*, New York, 28 mar. 1999. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1999/03/28/arts/art-architecture-for-individual-artists-museums-all-their-own.html>. Acesso em: 15 jul. 2018.

SUR LES PAS de Camille et Paul Claudel : la maison de la famille ouvre au public à Villeneuve-sur-Fère dans l'Aisne. *Franceinfo*, [Paris], 2 jui. 2018. Disponível em: [https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/sur-les-pas-de-camille-et-paul-claudel-la-maison-de-la-famille-ouvre-au-public-a-villeneuve-sur-ferre-dans-l-039-aisne\\_3301241.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/sur-les-pas-de-camille-et-paul-claudel-la-maison-de-la-famille-ouvre-au-public-a-villeneuve-sur-ferre-dans-l-039-aisne_3301241.html). Acesso em: ago. 2018.

TATEHATA, Akira. Museum. *Yayoi Kusama Museum*. Tokyo, 2017. Disponível em: <https://yayoi-kusamamuseum.jp/en/about/museum/>. Acesso em: 18 jul. 2018.

TOMÁS, Alejo. Museos de Málaga. *Málaga Top*. Málaga, [201-?]. Disponível em: <https://www.malagatop.com/es/museos-de-malaga/>. Acesso em: ago. 2018.

VAN GOGH INSTITUT. Auvers-sur-Oise. Disponível em: <http://www.institutvangogh.org/en/institut-van-gogh.php>. Acesso em 8 jul. 2018.

VAN GOGH ROUTE. Disponível em: <http://www.vangoghroute.com/france/auvers-sur-oise/>. Acesso em: 8 jul. 2018.

VICENTE, Filipa Lowndes. A Arte sem História – mulheres artistas sécs XVI-XVIII. *ARTIS*, revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 4, p. 205-242, 2005.

WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <https://www.wga.hu>. Acesso em: 2017.

WIKIART. Disponível em: <https://www.wikiart.org>. Acesso em: 2017.

WOOLF, Virgínia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2014.

## Catálogos

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *ELLE: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Pompidou*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Beí Editora, 2013. Catálogo.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women Artists 1550-1950*. New York: Los Angeles County Museum of Arts, 1981. Catálogo.

LA PISCINE MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRÉ-DILLIGENT. *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. Catálogo.

MAGNY, Françoise. *Guide des collections Musée Camille Claudel*. Paris: Lienart, 2017. Catálogo.

MUSÉE RODIN. *Camille Claudel*. Paris: Spadem, 1991. Catálogo.

MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Camille Claudel, a sombra de Rodin*. Santa Catarina, 2007. Catálogo.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Camille Claudel - 1864-1943, Esculturas, Desenhos e Pinturas*. São Paulo, 1997.

THE GEORGIA O'KEEFFE MUSEUM. New York: Harry N. Abrams, 1997.

## Filmografia

ARCELIN, Gerard. *En 2011, Nogent-sur-Seine développe ses atouts culturels*. Entrevista. [S.l.]: Canal 32, 20 jan. 2011. Vídeo (2min35s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3PD7GZ\\_-8No](https://www.youtube.com/watch?v=3PD7GZ_-8No). Acesso em: 11 ago. 2018.

CAMILLE Claudel. Direção de Bruno Nuytten. Produção de Bernard Artigues, Isabelle Adjani, Christian Fechner. França: New Way Filmes, 1988. 1 DVD (164 min).

CAMILLE Claudel, 1915. Direção de Bruno Dumont. Produção de Rachid Bouchareb. França: 3B Productions, 2013. 1 DVD (91min).

COMMENT fondre un bronze? [S.l.]: L'est Éclair, [2017]. Vídeo (1min52s). Disponível em: <https://video-streaming.orange.fr/culture-art-creation/comment-fondre-un-bronze-VID0000002kvJb.html?pid=SII2WFC2AZWzJ7qSByljitF90Oyhq/uTLZOg1mJvC5ak/u5tY6I7mBT60+OVwrDokPc6CT+k0cNamrA8PiHKqA==#plmAnchor>. Acesso em: 10 ago. 2018.

EXPO Musée Camille Claudel. [S.l.]: Télématin, 28 mar. 2017. Vídeo (5min30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ACUq4XUonk8&feature=youtu.be>. Acesso em: 10 ago. 2018.

NOGENT-SUR-SEINE: Inauguration ce weekend du musée Camille Claudel. Paris: France 3, 25 mar. 2017. Disponível em: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/grand-est/nogent-seine-inauguration-ce-week-end-du-musee-camille-claudel-1221269.html>. Acesso em: 10 ago. 2018.

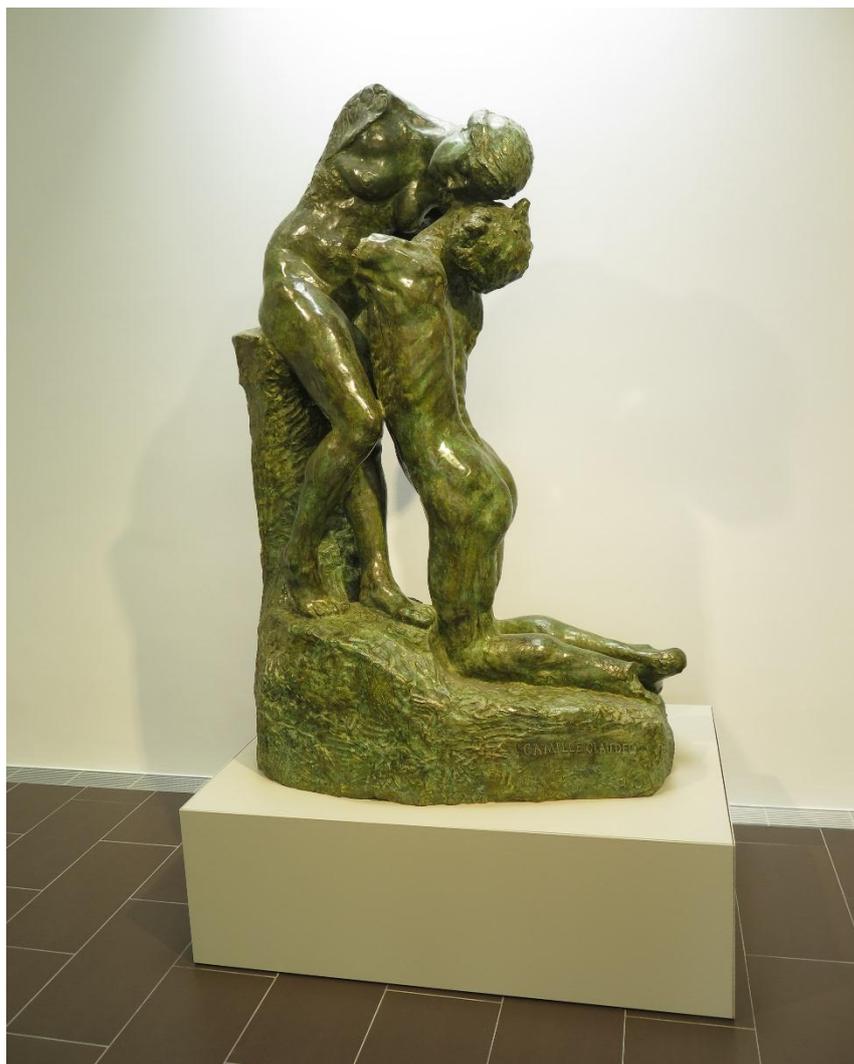
LIFTING du Musée Fubois-Boucher. [S.l.]: Canal 32 [20--]. Vidéo (2min49s). Disponível em: <https://video-streaming.orange.fr/culture-art-creation/lifting-du-musee-dubois-boucher-nogent-sur-seine-VID000000y1qh.html>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. *Le musée em quelques chiffres*. Animação. Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/sites/default/files/cdn/CClaudel-animation-chiffres-cles.gif>. Acesso em: 3 jul. 2018.

MUSÉE Camille Claudel: un parcours parmi 250 oeuvres du XIXe Siècle. [S.l.]: L'est Éclair, [2017]. Vidéo (2min). Disponível em: <https://video-streaming.orange.fr/culture-art-creation/musee-camille-claudel-un-parcours-parmi-250-uvres-du-xixe-siecle-CNT000001avE7c.html>. Acesso em: 10 ago. 2018.

APÊNDICE A – LISTA DE OBRAS DE CAMILLE CLAUDEL  
EXPOSTAS NA INSTITUIÇÃO

Hall de entrada



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Sakountala*, 1888

Bronze de salvaguarda realizado a partir do gesso original conservado no Museu de Châteauroux  
190 x 110 x 60 cm

Fonte Delval, único, 1993

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Sala 11.1: Uma vocação precoce



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Vieille Hélène*, aprox. 1881-1882  
Terra cota, 1885, 28 x 20 x 18,5 cm  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos; Cíntia Marques da Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Tête de jeune fille au chignon* ou *Tête de riuse*, aprox. 1886  
Terracota  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Tête d'esclave*, aprox. 1887

Terra crua

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Tête d'enfant* ou *Étude pour un Bourgeois de Calais*, 1887  
Bronze  
Fonte E. Blot n° 1, 1907,  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

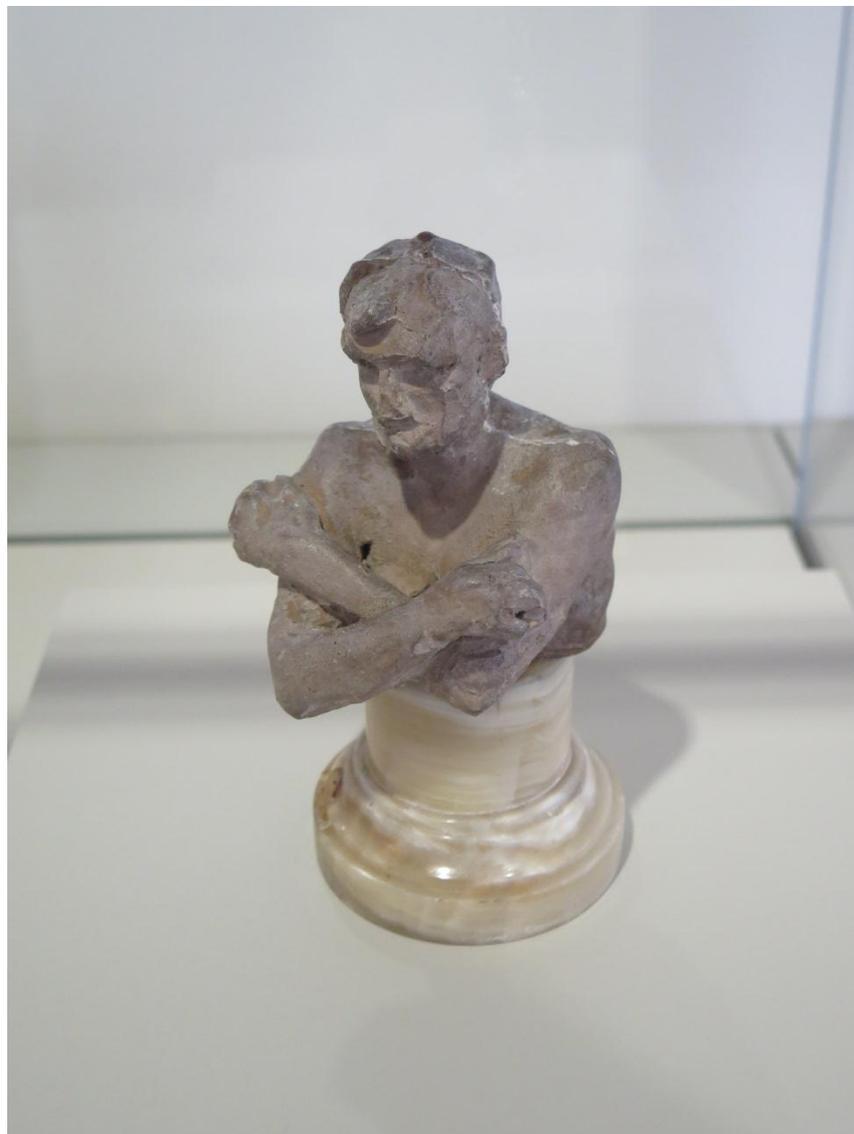
*Étude de main gauche*, aprox. 1889

Bronze

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Homme aux bras croisés*, 1888

Terracota

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Aquisição com o apoio da central EDF de Nogent-sur-Seine, da sociedade Gaget, da companhia Lenoir e dos arquitetos associados da companhia Prieur e associados da agência ANAU, da companhia Roussey e da

Associação dos Amigos do Museu Camille Claudel em 2017

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Sala 11.2 No ateliê de Rodin



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Femme accroupie*, aprox. 1884-1885  
Gesso patinado, 37,5 x 37,5 x 24,5 cm  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Homme penché*, aprox. 1886  
Bronze, 43 x 19 x 28 cm  
Fonte Delval, EA 1/4, após 1984  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografado pela autora.  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2015).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Jeune Fille à la gerbe*, aprox. 1886  
Bronze, 35 x 20 x 20 cm  
Fonte Coubertin n° 3/8, 1983  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

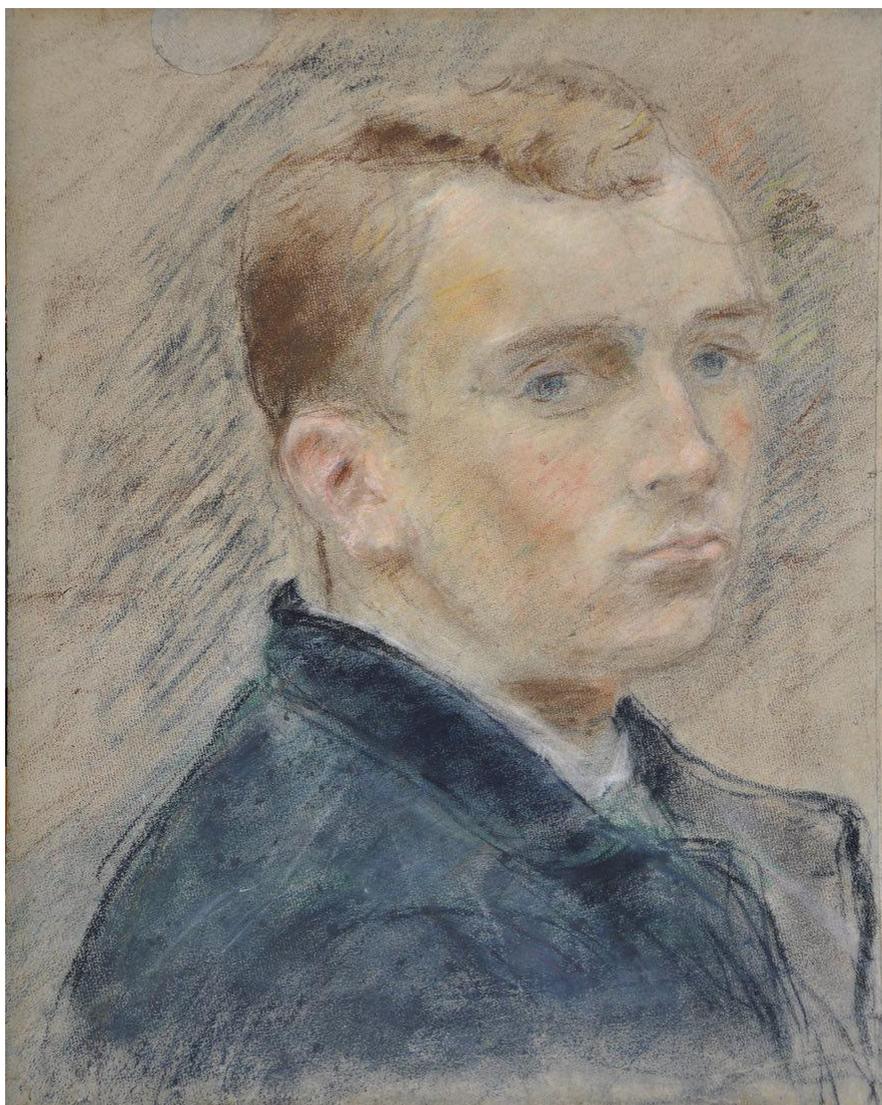


Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Abandon*, aprox. 1886  
Bronze, 43 x 36 x 19 cm  
Fonte E. Blot, modelo pequeno, nº 2, 1905  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Sala 12: Camille Claudel retratista



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Jeune Romain* ou *Mon frère* ou *Paul Claudel à seize ans*, 1882-1883  
Gesso patinado, 50 x 45 x 26 cm  
Empréstimo, coleção particular  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Paul Claudel à vingt ans*, 1884-1885

Crayon colorido sobre papel, 43 x 34 cm

Doação Reine-Marie Paris, 2008

Fonte: La Piscine Musée D'Art Et D'Industrie André-Dilligent (2014, p. 164).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Buste de Paul Claudel à trente-sept ans*, 1905

Bronze, 48 x 52 x 31 cm

Fonte P. Converset, 1912

Comprada dos descendentes do modelo com o apoio do Estado (Fundo Nacional do Património) em 2016

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

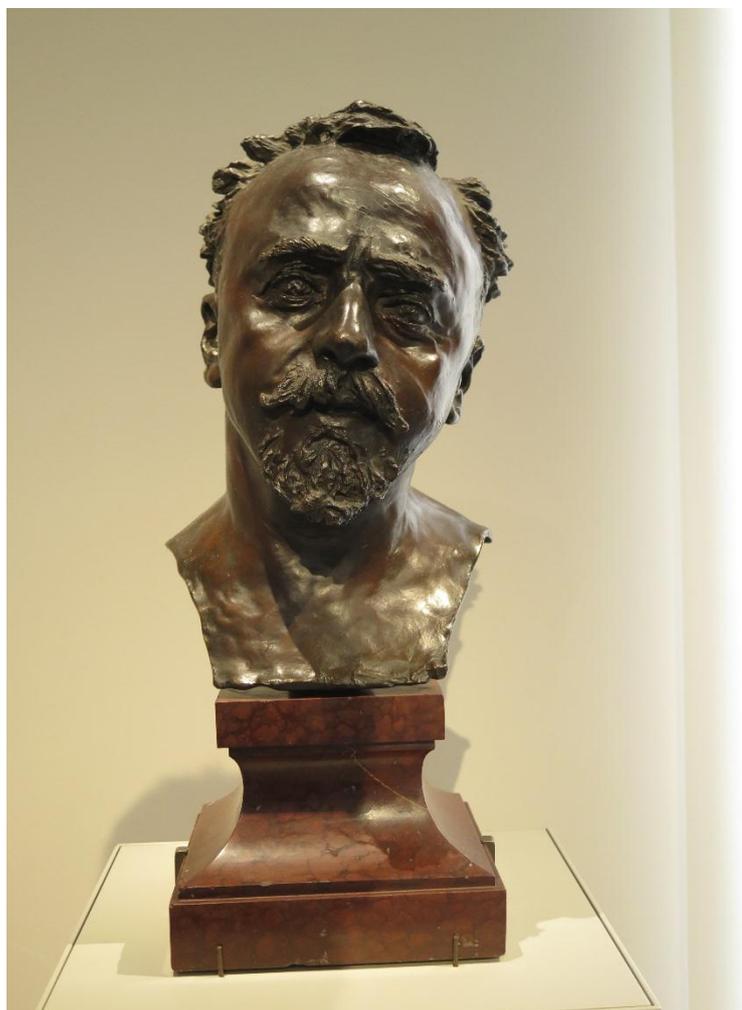


Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Buste de femme âgée ou Portrait de Madame Claudel*, aprox. 1883  
Bronze, 60 x 28 x 23 cm  
Fonte Delval n° 1/8, após 2000 (?)  
Comprada de Philippe Cressent em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Buste de Ferdinand de Massary*, 1888  
Bronze, 43 x 28 x 29 cm

Fonte irmãos Thiébauts, sucessores de Fumière e Gavignot, 1898  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Buste de Léon Lhermitte*, 1889

Bronze, 52 x 24 25 cm

Fonte Gruet, 1895

Comprada dos descendentes do modelo com a participação do Fundo Regional de Aquisição dos Museus Champagne-Ardenne em 2000

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*La Petite Châtelaine*, 1895-1896

Mármore, 44,2 x 36 x 29 cm

Empréstimo do La Piscine: Museu de Arte e Indústria André Diligent de Roubaix, que a adquiriu com o apoio do Estado (Fundo Nacional do Patrimônio) e da região Nord-Pas-de-Calais (Fundo Regional de aquisição para museus) e a contribuição de uma subscrição pública em 1996

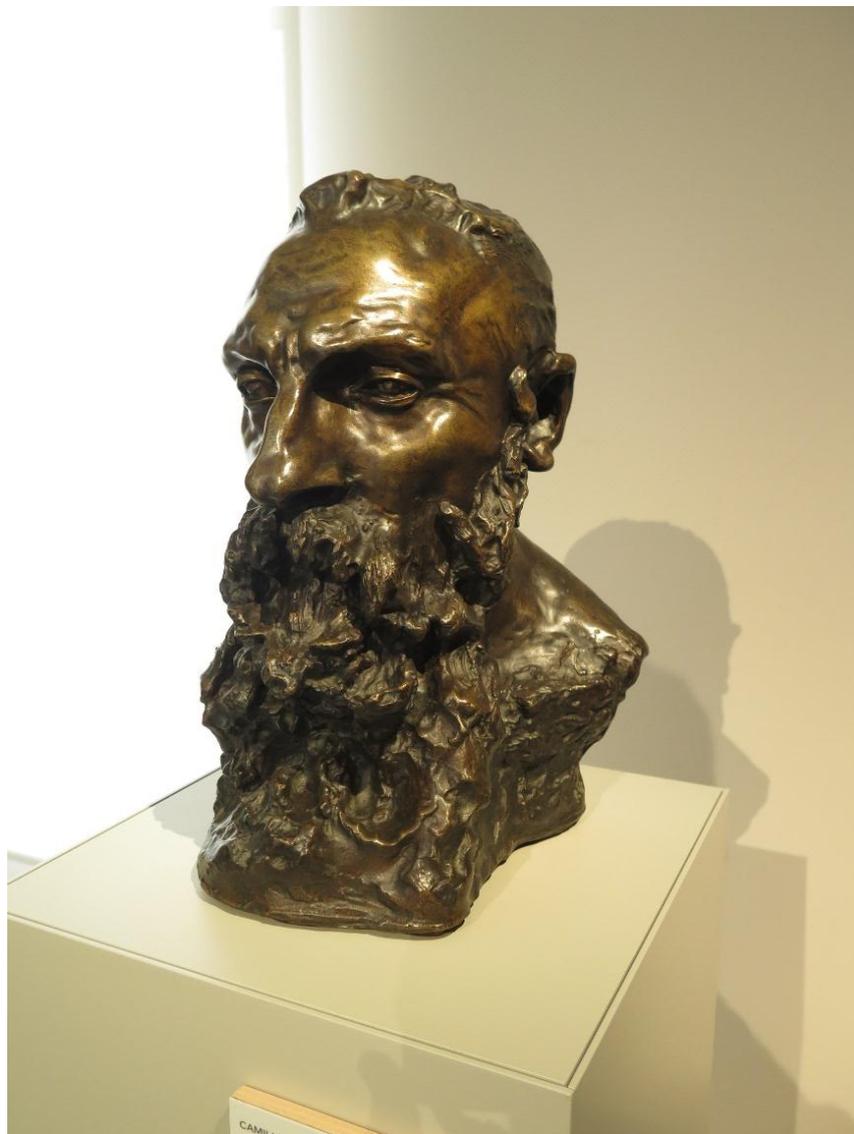
Fonte irmãos Thiébauts, Fumière e Gavignot

Fotografia: Arnaud Loubry

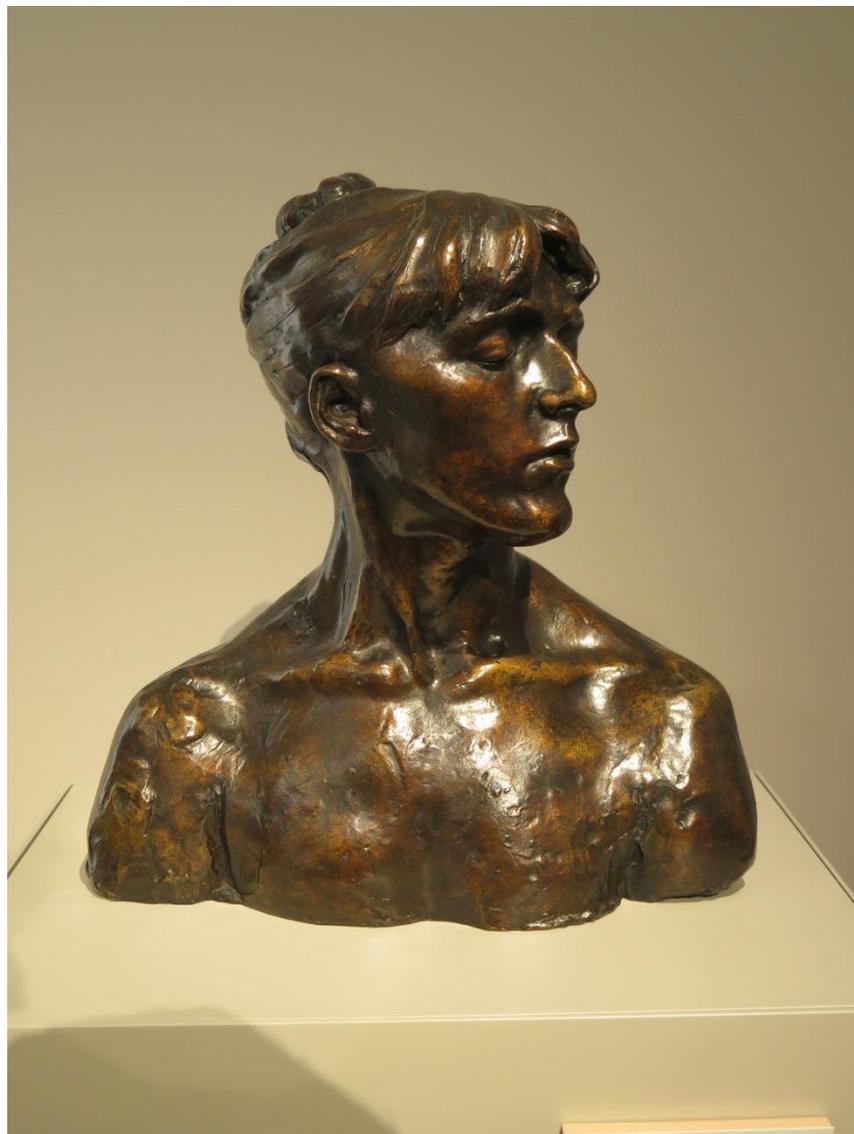
Fonte: Musée Roubaix La Piscine (online).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Petite Châtelaine*, 1892-1893  
Gesso patinado, 33 x 28 x 22 cm  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Buste d'Auguste Rodin*, 1886-1888  
Bronze, 40 x 25 x 28 cm  
Fonte F. Rudier, 1897-1898  
Comprada de Philippe Cressent em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Jeune Femme aux yeux clos, aprox. 1885*  
Bronze, 37 x 30 x 20 cm  
Fonte Delval, prova única, 1987  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Gigantis, aprox. 1885*

Bronze, 32 x 26 x 27 cm

Fonte provavelmente de Gruet, antes de 1892

Comprada de Philippe Cressent em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*L'Aurore*, aprox. 1900

Modelo matriz em bronze, 33 x 29 x 30 cm

Fonte E. Blot, 1908

Comprada de Philippe Cressent em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*L'Aurore, aprox. 1900*

Bronze com pátina verde, 32 x 27 x 31 cm

Fonte E. Blot n° 1, 1908

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Sala 13: Em torno de *La Valse*



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*La Valse*, 1889-1893

Gesso patinado e retocado pela artista antes de 1896, 43,5 x 37 x 18 cm

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Fotografado pela autora.<sup>62</sup>

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2015).

---

<sup>62</sup> O museu possui outra escultura, praticamente idêntica a esta, que se distingue apenas por suas dimensões: 42,5 x 39,2 x 22,5 cm.



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Valse, 1889-1893*  
Arenito queimado, 41,5 x 37 x 20,5 cm  
Edição Émile Muller, nº 14, 1895  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*La Valse, 1889-1893*

Bronze, 46,5 x 35,5 x 19,5 cm

Fonte E. Blot, modelo grande, n° 5, 1905

Comprada de Reine-Marie Paris em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Fortune, 1902-1904*  
Bronze, 47,4 x 35,5 x 24,7 cm  
Fonte E. Blot, n° 12, 1905  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

Sala 14: Em torno de *L'Âge mûr*



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Implorante ou Imploration*, aprox. 1899  
Bronze, 67 x 65 x 37 cm  
Fonte E. Blot, modelo grande, n° 5, 1905  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Implorante ou Imploration*, aprox. 1894  
Bronze  
Fonte E. Blot, modelo pequeno, n° 12, 1905  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*L'Implorante ou Imploration*, aprox. 1894  
Bronze  
Fonte E. Blot, modelo pequeno, n° 16, 1905  
Comprada em 2007  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*L'Âge mûr*, 1899

Bronze, 61,5 x 85 x 37 cm

Fonte E. Blot, redução de um terço do modelo original, nº 3, 1907

Comprada de Reine-Marie Paris em 2007

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Tête de vieillard, estudo para L'Âge mûr, aprox. 1890*  
Bronze  
Fonte E. Blot, n° 1, 1905 (?)  
Comprada de Philippe Cressent em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Torso de Clotho chauve, aprox. 1893*  
Bronze, 41 x 20 x 15 cm  
Fonte Valsuani, n° 3/8, após 1984  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos; Cíntia Marques Silva

Sala 15: *Des Croquis d'après nature à Persée et la Gorgone*



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Chienne affamée, antes de 1898*

Bronze, 15 x 25 x 11 cm

Fonte A. Rudier

Compra de Philippe Cressent em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Les Causeuses ou Les Bavardes ou La Confidence*, 1896  
Gesso (com biombo), 40 x 40 x 40 cm  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Les Causeuses ou Les Bavardes ou La Confidance*, 1893  
Bronze, biombo em mármore (ou alabastro) pintado, 32 x 34 x 24 cm  
Fonte E. Blot, nº 1, 1905  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008 (antiga coleção E. Blot)  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Rêve au coin du feu*, aprox. 1899  
Fonte E. Blot, aprox. 1905  
Bronze e mármore branco, 22 x 29 x 24 cm  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques da Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Profonde Pensée, aprox. 1898*

Bronze e mármore

Fonte E. Blot, nº 6, aprox. 1905

24 x 22 x 27 cm

Comprada de Philippe Cressent em 2008

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Profonde Pensée, aprox. 1898*  
Bronze, fundição não identificada, 1898 (?)  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*Étude pour la tête d'Hamadryade, aprox. 1895*  
Bronze

Fonte E. Blot, 1908  
23 x 10 x 14 cm

Comprada com participação do Fundo Regional de Aquisição para os Museus Champagne-Ardenne em 2006

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)  
*La Sirène ou La Joueuse de flûte, aprox. 1905*  
Bronze  
Fonte E. Blot, n° 3, aprox. 1905  
52 x 26 x 34 cm  
Comprada de Reine-Marie Paris em 2008  
Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva  
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).



Camille CLAUDEL (1864-1943)

*Persée et Gorgone, aprox. 1897*

Mármore, prática realizada por François Pompon, 1902, 196 x 111 x 90 cm  
Comprada com o apoio do Estado (Fundo Nacional do patrimônio) e a contribuição do patronato de  
empresas em 2009

Encomenda da Condessa de Maigret para o seu hotel na rua de Téhéran

Fotografia: Chester Santos e Cíntia Marques Silva

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).